

INVOCACIÓN:

Aura, de la literatura al drama

Martha Liliana González Guerrero

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Facultad de Ciencias de la Educación

Escuela de Posgrados

Maestría en Literatura

Tunja

2017

INVOCACIÓN:

Aura, de la literatura al drama

Martha Liliana González Guerrero

Investigación dirigida por:

Doctor Alberto Bejarano

Trabajo de grado presentado como requisito  
para optar por el título de Magister en Literatura.

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

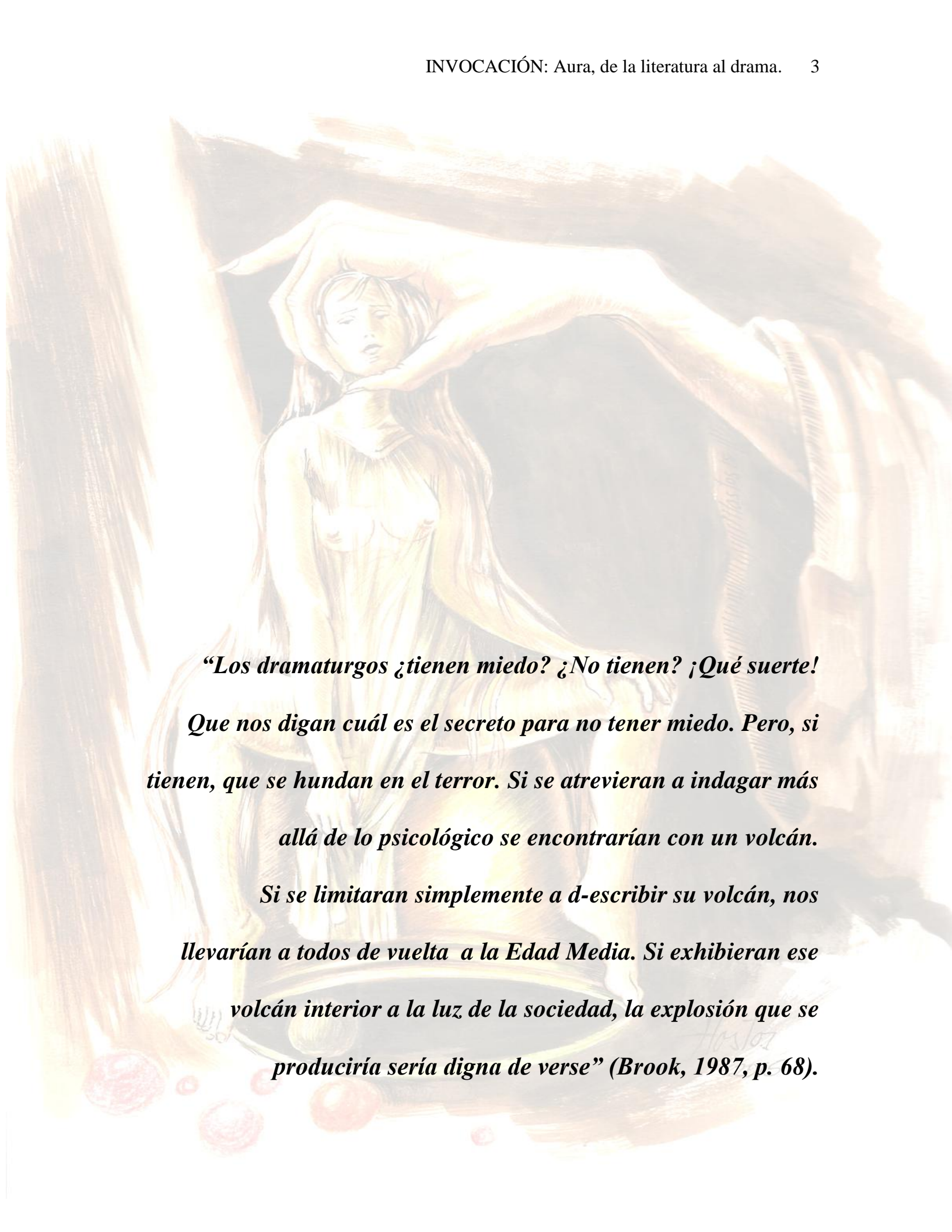
Facultad de Ciencias de la Educación

Escuela de Posgrados

Maestría en Literatura

Tunja

2017



*“Los dramaturgos ¿tienen miedo? ¿No tienen? ¡Qué suerte!  
Que nos digan cuál es el secreto para no tener miedo. Pero, si  
tienen, que se hundan en el terror. Si se atrevieran a indagar más  
allá de lo psicológico se encontrarían con un volcán.  
Si se limitaran simplemente a d-escribir su volcán, nos  
llevarían a todos de vuelta a la Edad Media. Si exhibieran ese  
volcán interior a la luz de la sociedad, la explosión que se  
produciría sería digna de verse” (Brook, 1987, p. 68).*

## Tabla de Contenido

<b>TABLA DE CONTENIDO.....</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO I. ¿ADAPTACIÓN, TRANSPOSICIÓN O VERSIÓN? .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO II. LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA.....</b>	<b>20</b>
<b>CAPÍTULO III. DEL AUTOR, LA CRÍTICA Y LA OBRA LITERARIA. ....</b>	<b>27</b>
<b>CAPITULO IV. AURA EN CONSTRUCCIÓN DESDE LO FEMENINO Y LO MÍTICO.....</b>	<b>49</b>
<b>CAPÍTULO V. ELEMENTOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA DRAMATURGIA .....</b>	<b>56</b>
Consideraciones para la construcción de la dramaturgia.....	67
Elementos para la Construcción. ....	74
El discurso .....	75
Los Diálogos.....	75
La temporalidad.....	76
La espacialidad .....	78
Los personajes .....	79
El arquetipo .....	82
La intertextualidad.....	83
La figuratividad y mundo posible.....	83
<b>CAPÍTULO VI .INVOCACIÓN: DE LA LITERATURA AL DRAMA. ....</b>	<b>85</b>
El Discurso .....	86
Discurso narrativo de la obra original .....	86
Los diálogos.....	90
La temporalidad.....	93
Los antecedentes.....	93

Los ocurrentes .....	96
Los inminentes.....	96
La rítmica.....	97
La espacialidad .....	98
El reloj (tiempo futuro).....	101
El cordero .....	104
El baúl-la cama-comedor.....	105
La campana.....	108
La campana- mujer .....	110
Los personajes .....	111
El arquetipo .....	111
Intertextualidad .....	115
Figuratividad y Mundos Posibles. ....	121
.....	<b>125</b>
.....	<b>125</b>
<b>CAPITULO VII. TRANSPOSICIÓN: INVOCACIÓN.....</b>	<b>126</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>145</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>150</b>

## Introducción

*Aura* ha sido catalogada, según Juan Goytisolo, como una novela “rematada y perfecta: suficiente, redonda, definitiva” (Citado en Cara y Cruz, 2012, p. 31). Ésta es una novela que ha enriquecido el panorama de los críticos y lectores, quienes se han dejado encantar por este relato. Resulta un misterio sortear qué caminos depara la lectura de una obra que ha sido interpretada una vez tras otra. Estudiar *Aura* desde su erotismo, desde el fantasma que se alberga en ésta, desde el concepto gótico y macabro que predomina en la novela, desde la bruja que encarna Consuelo y el espectro que habita la casa (*Aura*), son sólo algunas de las formas de lectura que hacen que el relato se convierta en una obra profunda, plena de intereses y enigmas, inquietante a una mayoría significativa.

La presente investigación se enfrentó de entrada a este hecho, pues al haber innumerables tratamientos respecto a la obra, resultaba ambicioso adelantar una propuesta para develar una nueva lectura de la misma. No obstante, tras haber leído la obra literaria *Aura* en uno de los seminarios propuestos por la Maestría, y no bastando sólo con la lectura y análisis realizados, fue necesario para el creador teatral<sup>1</sup> dar este salto al vacío y remitirse al más profano y límpido sentido con el que se hacen las mejores apuestas; así a partir de la intuición, se presumió en esta obra el sentido teatral, se vislumbró en ella una forma de lectura que podría darse al encarnar la ficción literaria en una que habitara las tablas; en suma, hurtar la obra para extraerle su esencia al releerla: “con tantas cosas que tomar prestadas, me siento

---

<sup>1</sup> Nombre designado por Gusmeroti (2015) para identificar al dramaturgo. Para el caso será el distintivo dado a la autora de esta propuesta investigativa con el fin de identificar su voz en la discusión.

feliz si puedo robar algo, modificarlo y disfrazarlo para un nuevo fin”. (Montaigne en Vila-Matas, 2008, s.p.).

Así que, para corresponder a dicho cometido, se planteó el siguiente interrogante: ¿Cómo enriquecer la lectura e interpretación de la novela latinoamericana *Aura* y generar en ello un diálogo entre literatura y drama? Para resolverlo se propone “la transposición de la obra literaria *Aura* en un texto dramático”.

Así bien, para una mayor claridad de lo que se presenta y desarrolla en el presente escrito, se han establecido cuatro objetivos principales que desglosan el proceso realizado. El primero de ellos, es abordar las terminologías: adaptación, transposición y versión, que pueden llegar a ser problemáticas a la hora de definir la investigación. Allí el creador teatral propone una reflexión de éstas para al final abordar la que más se adecue a la propuesta. El segundo objetivo es contextualizar el Boom y el autor dentro de la literatura mexicana. El tercer propósito es revisar la recepción y discusión crítica de la novela *Aura* de Carlos Fuentes para tomar elementos que enriquezcan la propuesta.

Por último, se busca seleccionar elementos teatrales en el texto narrativo que validen el proceso de construcción de la transposición de la literatura al drama.

Una vez establecidos los objetivos, se da por entendido que la propuesta es una alternativa de interpretación desde lo teatral y que, además, surge a partir de la necesidad de leer literatura desde otras formas que la encarnen. Del mismo modo, la propuesta ofrece la posibilidad de des-enciptar un contenido que se alberga en sus sombras, que es totalmente susceptible al desarrollo de imágenes, de estructuración de diálogos y elaboración de la acción, sin desestimar, por supuesto, su alto contenido simbólico como componente

fundamental que enlaza las posibilidades dialógicas de ambos géneros. En concreto, el proceso en este escrito abarca la “transposición” (término que ubicaremos en el desarrollo de este escrito), intergenérico del texto-origen: *Aura*, al texto-meta: *Invocación*.

Por tanto, *Invocación*, (nombre que se le da al texto-meta y a la investigación), es un llamado a la reunión, un placer consumado en la promesa del encuentro de muchas cosas. Aquí no solo se invocan los personajes, sino además las formas, las imágenes, los diálogos, los espacios del texto origen. Además se reúne al lector- espectador, la literatura, el teatro, los críticos, los dramaturgos, el mismo autor (Fuentes), el creador teatral; también está aquí el estudio y selección de elementos (baúl, campana, espejos, reloj...) que no sólo entablan una conversación estética y simbólica, sino que invitan al público lector a desentramar sus palabras a través de la magia teatral que se pone una cita en la transposición para consumir el llamado.

Este llamado, además de ser encuentro, es la validación de la presente investigación. Cuando se construye un puente de diálogo y consolidación de nuevos lenguajes, cuando el valor-trabajo logra hacer que la escritura se refrende y escabulla de la opresión de los géneros encasillados y empieza a distinguirse libre por sí misma, cuando la literatura se transforma en un modelo de estructura móvil, alterable y reemplazable, cuando se comparte con el otro algo que se ignoraba y se moviliza más allá de la individualidad, cuando la exploración del lenguaje se retribuye con nuevas formas de contar; justo ahí se valida y se hace posible el proceso académico que se emprende con *Invocación*.

Así mismo, el camino de la transposición no se valida desde la historia que se cuenta, sino desde cómo ésta es contada a partir de la destrucción y modificación de los límites, pues las obras teatrales producidas ya no responden a una sola categoría, éstas rompen los tratados



y se mezclan con otros lenguajes. Es por esto que esta propuesta se desarrolla a partir de la concepción de cooperación dramática entre elementos que reinterpretan la obra, ampliando el concepto de la colectividad, en la medida en que, no es una historia contada desde las tablas que se va realimentando con la presencia y actuación de los participantes de la obra, sino que parte de un *robo* e interacción asincrónica que poco a poco va incorporando y transformando la obra original a la obra destino. Parte de este robo, va intercambiando elementos que cooperan para su elaboración. Por consiguiente, una vez que la obra (teatral o literaria) es presentada ante el público deja de pertenecer a alguien y se vuelve propiedad de todos; desde ese momento se gesta el robo y la disolución de las fronteras.

Para hacer esto posible, la propuesta será desarrollada a partir de la estructura metodológica presentada, en el ámbito teatral por, Sanchis Sinisterra (Dramaturgia Fabular) y García Barrientos (Cuatro elementos teatrales) y, en el ámbito literario, a partir del concepto de novela latinoamericana trabajado en la escritura de Gustavo Sainz desde el uso de la grabación en la escritura, Cortázar desde la fragmentación de la novela, Carlos Fuentes desde la denuncia, Néstor Sánchez desde las calles cubiertas de jazz, Juan Luis Martínez desde sus poemas visuales y juguetones.

Para concluir, este escrito propone como producto un diálogo y un lazo extendido entre ambos géneros (literatura y teatro) a partir de la transposición de *Aura* y su resultado *Invocación*. Para ello se cuenta con siete capítulos presentados del siguiente modo: capítulo I. ¿Adaptación, transposición o versión?, capítulo II. Nueva Novela Latinoamericana; capítulo III. De la Crítica, el autor y su obra; capítulo IV. Aura en construcción desde lo femenino y lo mítico; capítulo V. Elementos para la construcción de la dramaturgia; capítulo

VI .Invocación: De la literatura al drama y finalmente, el capítulo VII. Transposición:  
Invocación.

## Capítulo I. ¿Adaptación, transposición o versión?

El tránsito entre la literatura y el teatro trae consigo una problemática de terminología. Este proceso puede ser tratado desde la transposición, la adaptación, la versión o como lo advierte Jorge Braga Riera,

los espectadores teatrales nos estamos familiarizando cada vez más con los términos “adaptación” y “versión”, que parecen haber sustituido en los carteles y programas de mano a la palabra “traducción”. Esta diferente terminología se usa, como se ha visto, sin rigor alguno la mayoría de las veces, lo cual complica cualquier intento de establecer diferencias lo suficientemente nítidas. Más confusa resulta aún dicha labor cuando, al tratar de averiguar el alcance real de estos vocablos, nos encontramos en la variada literatura con otros tales como “recreación”, “reescritura”, “recomposición”, “transliteración”, “refundición”, creative rewrite, creative translation, remake, refraction, interpretation, relocation, transposition, transplantation, tradaptation, “adaptación libre” e, incluso, “retraducción”, por no mencionar los peyorativos “manipulación”, “plagio”, “crimen”, collage o “traición” (2011,p. 61)

No obstante, Fernández Chapo (2010) desarrolla una discusión en torno a estas tres vertientes: la adaptación, la transposición y la versión. El autor hace énfasis en el lugar que ocupa la obra fuente (literaria) y la obra destino (teatral) dentro de cada proceso. Así mismo, pone como finalidad la importancia del producto, pues no se puede dejar a la suerte que la

obra literaria tenga un contenido exitoso y que de por sí la obra teatral también cuente con tal suerte. (p. 167-170).

Para comenzar, se presenta el enfoque que Fernández Chapo (2010) propone acerca de *adaptación*. El autor asevera que al referirse al proceso de tránsito a partir de la adaptación, se estaría dando por hecho que hay un pasaje literario que podría considerarse *inadaptado* y que por tanto, debe ser llevado a una nueva norma o sistema. “En estos casos, y bajo este criterio, se entendería implícitamente que la literatura funcionaría como un ente inasible y complejo, que puede ser integrado a un nuevo formato genérico pero únicamente bajo un principio de subordinación y síntesis”. (p. 167).

Según lo anterior, la naturaleza de la literatura, podría ser comprendida como un ente de difícil acceso y sólo se podría acceder a ella mediante la síntesis de pasajes teatrales. La literatura, entonces, sería un producto complejo y el teatro un proceso simplificado, lo cual no es necesariamente cierto; el proceso teatral no es una reducción del literario y este no es por demás, un ente inasible al contrario,

concebimos que los grandes espectáculos teatrales que tomaron como fuente obras literarias, son aquellos que no pretendieron adecuar y/o modificar el estatuto literario al teatral, sino que lograron promover un nuevo sistema poético-creativo en el que la fuente literaria pudo emerger dentro del orden representacional, es decir que volvió a nacer, desde una nueva singularidad y autonomía estética.(Fernández Chapo, 2010, p. 168).

Al promover un sistema poético- creativo desde una fuente literaria se da rienda suelta a un nuevo nacimiento; sin entender esto como una mutilación al género literario, se

trata más bien de dar vida a un nuevo episodio de figuración en donde se celebre una nueva creación con independencia estética.

De igual forma, Gusmeroti (2015, p. 80) expone que “la adaptación se nos impone como una praxis inevitable -según la época, el tiempo y el espacio que transcurra en el diálogo poiético que se produce entre el texto-origen y el texto-meta”. Con esto, al adaptar un texto origen no sólo se da paso a la creación de uno nuevo, sino que además crea todo un proceso de promoción del sistema poiético, es decir, que la diversidad de lectura va a desembocar entre “intereses diversos e interpretaciones sujetas a estos nuevos intereses; por tanto, estas diferentes lecturas exigirán, necesariamente, adaptaciones particulares” (Gusmeroti, 2015, p. 80); lo que hace que el texto se mueva y se re-cree en contextos diferentes para el cual fue diseñado.

Gusmeroti (2015) establece que la palabra “adaptación” es una apropiación por derivación de un texto X a un texto Y”, hasta ahí no hay reparos, no obstante especifica que la adaptación debe “producirse necesariamente en el plano intragenérico. Esto es, tanto el texto-origen X como el texto-destino Y, implicados en el proceso adaptativo, deben pertenecer al mismo género”. (p. 82). En este caso llevar a cabo un proceso de adaptación se presenta limitado.

De lo anterior se puede deducir que se deben explorar las terminologías de *transposición* y *versión* para poder debatir los conceptos de manera más clara y así incluirlos a la propuesta.

Por su lado, Fernández Chapo expone el término de *transposición o translación* como el espacio para hacer mutar un objeto artístico de un espacio a otro; en palabras de él “hay un objeto artístico trasladable, mudable de un espacio simbólico a otro” (2010, p. 168). De

este modo se entiende que el texto fuente o raíz tanto de la producción como de la creación provienen en primera instancia del producto literario y que el paso a lo teatral, que en este caso sería la obra destino, debe “asimilar las equivalencias posibles y limitar su especificidad a no violar ese traslado.”(p. 168). Por tanto la obra fuente no debe ser desconocida en el proceso pero si identificada como otra obra autónoma de la obra destino.

Entre tanto el concepto de *transposición* para Gusmeroti (2015), no se aleja del referenciado por Fernández Chapo. Existe un punto de encuentro entre estos dos autores y es el de concebir la transposición como una entrada que inicia en una forma de expresión y se traslada a otro encarnando vida propia.

La transposición es siempre el pasaje de un modo de expresión a otro; en este tránsito, se produce un cambio radical en la percepción, desde el cronotopo a la construcción de los acontecimientos, los diálogos, etc. Este proceso implica la existencia de dos obras, que poseen algún tipo de relación, pero que, en cualquier caso, son dos obras diferentes. (p.84).

En este punto, es interesante detenernos en la relación intergenérica del texto fuente y el texto destino que plantea el proceso de translación. El dramaturgo e investigador argentino Fernández Chapo (2009) en su ensayo: “Las prostitutas de Caravaggio: problematizaciones acerca del tránsito entre literatura y teatro”, argumenta:

Para que la relación intergenérica sea fructífera, el texto literario debe “morir”.

Se podrán tomar elementos formales, contenidistas y/o ideológicos antes de su muerte. Pero si el nuevo sistema –la obra teatral- no logra constituir, dar vida a un campo fértil de crecimiento y desarrollo en función de sus reglas específicas, los resabios literarios no tendrán ningún sentido de ser. (p. 121).

De nada servirá si el trabajo de transposición de lo literario al drama muta sin fecundar. Como primera instancia será responsabilidad del creador teatral hacer que esta transición valga el proceso, pero después la validez del mismo se irá desplazando a entes capaces de intervenir en el mismo como son el dramaturgo, el director, los actores, el escenario, etc.

Del mismo modo, para llevar la obra fuente literaria original a la obra destino, Fernández Chapo (2009) arguye que la primera “solo puede ser apropiada como memoria (reflejo de un pasado), para que se pueda integrar fehacientemente en su nuevo sistema”. (p.121). En consecuencia la obra destino tendrá otras condiciones de existencia para mantenerse con vida; ésta debe procrear su propio universo de sentido y funcionar como sistema en sí mismo sin ser una copia de la original pero sí, manteniendo su vínculo con ésta. (p.123).

De otro lado, para entender un poco más estas terminologías, Gusmeroti (2015) menciona a Patrice Pavis con su Diccionario del Teatro, en donde no se presenta ninguna distinción entre los términos adaptación y transposición. El teatrólogo francés propone entonces un concepto que enlaza estas dos terminologías: la adaptación como una forma de transposición o transformación de un texto o de un género en otro. (p. 89).

Si bien es cierto que la terminología de adaptación y transposición son entendidas por algunos autores como sinónimos, no todos están de acuerdo en ello. Existe un nivel de dificultad para definir las y caracterizarlas pues, de cierto modo, la una nace a partir de la otra y viceversa. La adaptación es un acto creativo *libre*, al igual que la transposición solo que la primera (la adaptación) se produce en un traspaso intragenérico y la segunda uno intergenérico (Gusmeroti, 2015, p.98). Sin embargo aún no se ha hablado de la terminología

de *versión*, que puede ofrecer una distinción adicional al panorama conceptual que se viene desarrollando.

El concepto de *versión* es definido por Fernández Chapo (2010) como aquellos casos en “donde el espectáculo teatral se atribuye la capacidad de relacionarse libremente con el material fuente, ofreciendo una deliberada intervención y/o re-creación de los vínculos argumentales, formales o ideológicos con el texto literario fuente.”(p.168).

Asimismo los estudios teatrales han dado cuenta de una definición de versión:

“profunda re-elaboración del texto literario inicial dentro de las particularidades compositivas del género dramático. En estos casos es evidente que el vínculo entre la literatura y teatro no se circunscribe a un proceso de aproximación o equivalencia, sino que, justamente, la propuesta dramática se constituye en tanto superación y/o reinversión de los valores contenidistas, formales y/o ideológicos del universo literario fuente.”(Fernández Chapo. 2010, p.169).

Entonces, al hablar de *versión*, se puede entender que la obra destino va más allá del contenido de la obra fuente, lo que hace que la segunda pretenda superar a la primera para establecer un vínculo apenas perceptible con ella.

Gusmeroti (2015) argumenta que la versión se propone una deliberada recreación a partir de los vínculos formales, estéticos o ideológicos del texto fuente. Asimismo en las “versiones” “conviven claramente dos poéticas: la del autor del texto-origen y la del autor del texto-meta”. (p. 93). Dice además que toda versión puede llegar a ser una adaptación pero que no toda adaptación puede llegar a ser una versión, pues toda versión imprime en el texto destino su huella personal, ya que el creador teatral se siente libre de darle el tratamiento que considere necesario para llegar a la obra destino; hay un estilo singular. En la adaptación en



cambio puede ser que el creador se quede con la obra fuente de manera fija, es decir, que no quiera intervenir libremente en ella, que ésta se quede sin propuesta alguna buscando la fidelidad a la obra misma. (p.93).

Entre tanto, al enfocar la propuesta al traslado teatral, Patrice Pavis propone una definición para denominar “versión escénica”. Desde aquí Pavis llama versión escénica a aquella que parte de “una obra no dramática que ha sido adaptada o reescrita con vistas a una representación, o a una traducción inicialmente destinada a la lectura y que ha sido modificada o reducida para su paso al escenario”. (2005, p. 505).

Se podría concluir que la versión “está ubicada en una zona híbrida, compleja y difusa, atravesada por distintos fenómenos como son la traducción, la adaptación y la transposición”. Ésta es una zona poco neutral, en la que intervienen y se entrecruzan las marcas del autor con sus poéticas, estilos, estéticas y por qué no decirlo, con sus “egos”. (Gusmeroti, 2015 p. 97-98).

La obra literaria *Aura* a la que llamaremos, la obra fuente, encarna una historia que nos remonta al encuentro con la tradición y los mitos Mexicanos. Desde esta temática el lector emprende un viaje en el que es necesario cree en el mal de ojo, la pócima para devolver el amor y en un caso más puntual, el brebaje para la eterna juventud y así disfrutar del mundo que se pone a disposición. Desde esta creencia, el lector parte para llevar a cabo el interrogante acerca de cómo enriquecer la interpretación de la novela *Aura* a través de un método que no cambie su esencia pero sí, que dé cuenta de una mirada exploradora, ágil y alegre para proponer nuevas formas de leer literatura y componer a la par, un diálogo entre literatura y drama. A partir de ello, se hablará de un concepto de transposición que marque

una apertura de diálogo entre una forma de expresión y que luego sea capaz de trasladarse a otra que encarne vida propia.

La obra fuente lleva consigo diferentes detalles que permiten impulsar su transposición en una obra origen. El primero de ellos se enfoca en promover un sistema poético- creativo donde la obra fuente sea capaz de resurgir desde lo representacional como una nueva singularidad y autonomía estética. Para lo cual, en la propuesta se tomará la transposición como aspecto intergénerico que hace que el género origen pueda ser llevado a otro para crear una nueva visión que no se había contemplado en aquel.

En la propuesta se partirá de la obra literaria y desde algunos de sus elementos como son el tiempo, la atmósfera, los diálogos y los personajes para empezar a construir el proceso de interpretación teatral. A partir de estos elementos, el género origen cambia formando un nuevo espacio simbólico; por mencionar algo, la oscuridad en la casa de Consuelo, desde la obra origen, es el misterio que rodea la casa; en la transposición, este elemento se usará para develar sonidos secretos, pues ante la falta de uno de los sentidos, otros se despiertan.

Así mismo, el transito también se produce ante el cambio de percepción en cronotopo y en los diálogos. *Aura* se desarrolla en una casa grande con escaleras poco visibles, en la transposición en cambio, se desarrollará en dos espacios vitales: una habitación y el comedor. Desde allí, el Creador Teatral toma el riesgo de crear su propio universo de sentido sin ser una copia de la original pero sí manteniendo un vínculo con ésta. Asimismo los diálogos serán trasladados hacía el hecho de poder hablarlos, en ellos desaparecerán los diálogos susceptibles a ser narrados, esto será reemplazado con la didascálida, que permite al lector-espectador- actor darse cuenta de las emociones o de los acontecimientos.

Por otro lado, Fernández Chapo (2010) habla de “asimilar las equivalencias posibles y limitar su especificidad a no violar ese traslado.”(p. 168). Dentro de la propuesta se tendrá en cuenta elementos que desde Aura son posibles y visualizables dentro de la transposición teatral. Similitudes como los personajes, la atmósfera y la simbología, será manejada en la transposición a partir de elementos teatrales que dan cuenta de estos pero lo hace desde lo sensorial, conectando al lector – espectador con un aspecto parecido al de la obra fuente pero que toma vida propia al ser trasladado a la obra destino.

Por último, dar vida a un campo fértil con reglas específicas, es un aspecto a tener en cuenta. La obra fuente es un reflejo de la memoria, entonces si destruimos ese recuerdo, la obra destino quedará sin bases que afirmen su existencia. Cuando hablamos de dar vida a un campo fértil, nos referimos a que la transmutación de la obra fuente no sea en vano y que la obra origen carezca de autonomía y figuratividad. Aquí el Creador Teatral tendrá la osadía de crear sus propias reglas y las hará creíbles a partir de elementos que él mismo disponga. Este elemento sólo se verá reflejado por otro lector- espectador y a su vez por la puesta en escena.

## Capítulo II. La Nueva Novela Latinoamericana

### Boom Latinoamericano

Entre los años sesenta y setenta, el *Boom* abrió una etapa de crecimiento repentino en la literatura latinoamericana desde temáticas de cambio social, político y diplomático. En el ámbito político-económico, por ejemplo, podemos encontrar el comunismo socialista que decae en Chile a partir de Pinochet y su derroca a Allende en la presidencia. En Argentina en cambio, con el Peronismo se elimina este sistema causando crisis social y económica. Por otro lado, se encuentra el Capitalismo, cuyo objetivo es el de alcanzar un auge económico por la oferta y la demanda y la materia prima. No obstante, este sistema decae en Perú por el golpe de estado de Juan Velazco Alvarado al entonces presidente Belaúnde, sucesos ocurridos de manera similar en Colombia, Uruguay y Argentina. En 1962, Cuba se alía con los Países Soviéticos, hecho que molesta a Estados Unidos y hace que se desate otro conflicto político entre estos dos países, pues recordemos que en 1952 ya se habían encontrado en lucha debido a la Revolución Cubana.

Estos acontecimientos hicieron que las características principales a la hora de escribir, se centraran en personajes y sucesos de temas actuales que dieran cuenta de una realidad circundante y que al mismo tiempo se diera paso hacia la búsqueda de una propia identidad.

Con estos aspectos, los escritores se centraron en temas como el poder, la oligarquía, el miedo a la dictadura. En sus novelas van a tratar de explicar inquietudes políticas, sociales, económicas e ideológicas, además generar una fuerte crítica hacia los cambios sociales en escenarios como la ciudad y el campo. Así mismo y tras el concilio del *bien común* de

Kennedy, para entonces presidente de Estados Unidos, los escritores plasman su obra hacia el encuentro con la identidad de un continente.

¿Qué es el *boom* sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad? ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación? (Cortázar en Rama, 2005, p. 169).

La validez del boom, no se dio netamente por las editoriales mercantilistas, también se dio a partir de los lectores latinoamericanos quienes buscaban su identidad, de allí que la revolución castrista trajera consigo a una mayoría de lectores universitarios.

Ese público comulgó con la narrativa de Ernesto Sábato o Julio Cortázar en el sur, como lo hizo con el magisterio de Paz o las novelas de Carlos Fuentes en el norte, porque en todos ellos encontró esta anhelosa búsqueda de la identidad que se trazaba fuera de los esquemas interpretativos heredados. La pluralidad de orientaciones políticas que ellos representan, entre el liberalismo y el socialismo, evidencia que la política no fue sino un componente secundario de este nuevo y escurridizo planteo que cifraba el problema de la nueva generación en la “identidad”. (Rama, 2005, p.171).

Así pues, se consolida una lectura propia de quienes somos, con nuestra cruda realidad pero nuestra, dejamos de ser dibujados por extranjeros y nos centramos en lo que circula por el continente, ya no somos nosotros contados desde el ojo Europeo sino nosotros escritos desde la mano de varios escritores latinos.

Por otro lado, si hablamos en el plano de la estructura escritural, podemos decir que la narrativa latinoamericana y más puntualmente la novela, irrumpe en la normalidad y la tradición de su forma pues abre nuevos puentes de diálogo y consolidación con otros

lenguajes. Ésta viene a imponer su propio carácter y es así como para los escritores del boom, la experimentación es el objetivo principal en su escritura. De allí que surja un esquema que complementa la búsqueda escritural en la novela latinoamericana llamado *montaje* como un sistema o conjunto de sistemas de estructuras móviles, alterables, reemplazables física (sonora), y significativamente que tiende a mantenerse sobre conceptos de fluidez y movilidad (Fernández Moreno en comp. Jítrik, 1986, p.237).

Con la evaporación de la regla [técnica], los escritores del Boom adoptan nuevos conceptos [fragmentación y montaje]. Estos se transfieren, y se intercambian para formar unidades nuevas. De allí que *Rayuela* no sea novela<sup>2</sup>, sino el pensamiento y la reflexión que se dramatizan novelísticamente. (Fernández Moreno en comp. Jítrik, 1986, p.238). Así pues, la nueva novela<sup>3</sup> que proponen algunos escritores latinoamericanos, es aquella que se expande tras la experimentación, aquella que se aísla de las barreras de una novela anquilosada *por trama, personajes, anécdota, mensaje, denuncia*. (Rodríguez Monegal, 1968, p. 60).

Del mismo modo, la literatura latinoamericana se puede concebir como la fragmentación de una imagen auténtica de la realidad, en donde el lenguaje real es aprehendido y vivido tanto por el escritor como por el lector. A su vez la narrativa como un modelo de estructura móvil, alterable y reemplazable.

---

<sup>2</sup> En Lagmanovich D, (Fernández Moreno en comp. Jítrik, 1986, p.238). "*Rayuela*", una novela que no es novela pero no importa, en *La Gaceta. Tucumán. Marzo 29 de 1964*.

<sup>3</sup> Lo que esta promoción (escritores latinoamericanos desde 1940) transmite a la siguiente e inmediata es, sobre todo, una conciencia de la estructura novelesca externa y una sensibilidad agudizada para el lenguaje como materia prima de lo narrativo. (Rodríguez Monegal, 1968, p 56).

*Rayuela* de Julio Cortázar (1966) marca un nuevo rumbo en la escritura, centrado en lo nuevo como la libertad en los procedimientos “lo que permite la articulación de significaciones sobre contenidos en cierto modo viejos”. (Fernández Moreno en comp. Jítrik, Noé, 1986, p.236). Al presentar la fragmentación en la historia rompe con la forma homogénea en que se relata abriendo el espacio para la interacción con el lector. Además, ésta destruye lo que se consideraba una “técnica” para la escritura. Con un modelo establecido en la escritura, el receptor “la termina, la adapta, la connota, la internaliza, la rechaza, la vive” (Fernández Moreno en comp. Jítrik, 1986, p.237), es decir, que el receptor se hace partícipe de la creación para el caso, *Rayuela* es leída por el lector a partir de su propia construcción.

La hibridación de géneros (adopción de nuevos lenguajes artísticos) como un paso estético de un género a otro, también se da en la narrativa latinoamericana. José Donoso afirma que la escritura en el Boom recibió una “nueva percepción de la estructura narrativa y otra del manejo de la lengua”, (...) y de sus “virtudes narrativas propias” (Rama 2005, p. 172).

Néstor Sánchez y la especial manera de componer sus obras, presenta su escritura desde un mundo visual y rítmico (Rodríguez Monegal, 1968, p. 61). En *Nosotros dos y en Siberia Blues*, por ejemplo el ritmo del jazz se apodera de las calles al igual que el componente visual. Allí la palabra muta dejando su agazapada función expresiva, hacia un creciente valor de creación.

No muy lejos, en poesía el chileno Juan Luis Martínez (1985) también le apuesta a lo visual desde la imagen enlazada a sus poemas, que no solo adquieren la función de ilustrar como si se tratase de un libro infantil; sino que desde la imagen, el lector se siente participe.

Como si se tratara de una representación, el lector pasa a ser una especie de espectador en *La Nueva Novela en Chile* de Juan Luis Martínez. El lector-espectador es animado por el autor a creer en el juego que el libro le propone, mientras que al mismo tiempo, el autor está superando los límites de lo escritural que son rebasados por elementos de la imagen.

De esta forma al dilucidar un ejemplo de cómo la cultura de la imagen hace participar al lector desde las instrucciones que este da, en las páginas 21 y 22 del libro de Martínez se encuentra la palabra "La geografía" y su inverso negativo "aífargoeg al"; la instrucción dice: "Aplaste el relieve de Suiza / y calcule la superficie obtenida" (Herrera, 2007). En este precipicio el lector que desea interpretar, no tiene más que empezar a investigar de qué se trata este instructivo.

Es posible comprender el interés por comunicarse con el lector como una manifestación anticipada de la cultura electrónica (hoy representada con Internet) en la que se insiste en la relación animada entre los participantes de la red; observamos en esto, además, un desplazamiento del tono serio que el concepto de autor-moderno poseía hacia uno menos impositivo y monolítico que ni siquiera ocupa un lugar fijo en la relación pragmática autor-lector. (Herrera, 2007).

Está claro que Martínez desea establecer un vínculo entre su escritura y el lector, de modo que traspasa el soporte de la escritura e instauro herramientas visuales que se transforman en sus *poemas*, que a decir verdad, también traspasan el significado que se tiene por poema, pues este autor juega, modifica, experimenta, muta y sumerge sus ideas para llamarlas deliberadamente poesía.

La preocupación por la exploración de nuevas técnicas narrativas y la revitalización del lenguaje responde a la necesidad de dar cuenta de la complejidad del mundo circundante



y desde este valor exponer a los “escritores cuya obra define el territorio heterogéneo de donde ha salido, y que da forma a una conciencia latinoamericana común de la que tanto se habla y la que tan escasamente se practica”. (Chirinos, 2013, p.3).

No obstante, esta conciencia latinoamericana no era fácil de digerir, por tanto tampoco de practicar, pues en países donde la dictadura y la corrupción gobernaban, escritores de talla como García Márquez, Rulfo, Borges, Fuentes, entre otros, podían quedar presos en la censura y hasta en el exilio por exponer o defender problemáticas de interés propio. No obstante, el realismo mágico y la literatura fantástica fue la respuesta pues se estableció una nueva forma de contar.

Con el realismo mágico y su búsqueda continua del origen que emana del encuentro, el hecho mágico “se acepta en su totalidad —como existente y evidenciable lo que sucede” (Oviedo Pérez, 1999, p.329). En *Pedro Páramo* de Rulfo (1955) por ejemplo, a pesar de que dicho encuentro tenga su desenlace en la muerte, el personaje acepta que habla con los muertos como parte de su vida cotidiana, al igual que la familia Buendía en *Cien años de Soledad* (1967), que aceptan al niño con colita de cerdo como parte del castigo divino.

En la Literatura Fantástica, en cambio, se investiga las causas entorno a lo desconocido, “lo sucedido es parte de una anormalidad que, como tal, hay que investigar (...) sus rasgos también emergen de narrativa Policiaca. (Oviedo Pérez, 1999, p. 330).

En Cortázar por ejemplo, en “Carta a una señorita en París” (2004), el elemento fantástico son los conejitos que el escritor vomita sin aparente causa, no obstante depende de él indagar de dónde provienen. En “Estación de la mano” (1945) del mismo autor, la mano desmembrada provoca el delirio y el sueño haciendo que el escritor quiera saber por qué se desata una riña con su mano.

Mientras que en la literatura fantástica el protagonista es provocado a descubrir lo que sucede, en el realismo mágico se ofrece una inconsciente y mágica realidad que el protagonista acepta sin mayor problema; Sin embargo y a pesar de estas características “el resultado es similar: se provoca la inquietud, la ambigüedad, la aparición de lo inesperado”. (Oviedo Pérez, 1999, p. 329).

A partir de esta breve contextualización, nos preparamos para recibir al autor en estudio: de su vida y obra *Aura*.

### Capítulo III. Del autor, la crítica y la obra literaria.

En el siguiente apartado se contextualiza la vida y el concepto de escritura del autor mexicano Carlos Fuentes, con el fin de revisar cómo ha sido recibida e interpretada la obra *Aura* por la crítica literaria.

#### **Del Autor: Carlos Fuentes**

El Boom latinoamericano, tuvo dos grandes exponentes en México: Juan Rulfo y Carlos Fuentes. Para aquel entonces México atravesaba por grandes cambios; dentro de ellos y el más recordado fue el llamado movimiento 68 en donde marchas estudiantiles expresaban su inconformidad ante la justicia social. Desde el periodo electoral a la presidencia de Adolfo López Mateos (1958-1964) crece la represión social que continua con su sucesor Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). Este último deja marcado en la historia de México, una etapa de crueldad y violencia contra las protestas estudiantiles. El asesinato del dos de octubre marca un periodo de crisis interna y descontento social.

Dentro de la escritura está presente este malestar, pues a pesar de que Rulfo no perteneció directamente al Boom, sus obras *Pedro Páramo* (1955) y *El Llano en llamas* (1961), sirvieron como grandes antecedentes a la explosión y revolución literaria que vendría a romper paradigmas en el continente.

Por su parte Carlos Fuentes es uno de los escritores latinos más prolíferos de México. Este autor presente con cuentos, dramas, ensayos y novelas encaminados a la historia, la política, los mitos y tradiciones y la pasión por la lengua, de carácter cosmopolita y estudioso

de técnicas narrativas de los grandes como Joyce, Dos Passos, Lispertor, entre otros, destaca desde su escritura su preocupación por un México que le duele.

Fuentes asume una escritura de experimentación de la novela contemporánea para componer obras complejas y duras que son a la vez denuncias de una realidad que le duele salvajemente y alegorías expresionistas de un país suyo, un México mito-poético de máscaras superpuestas, que tiene que ver muy poco con la superficie del México actual. (Rodríguez Monegal, 1968, p. 57).

Su obra literaria *La Región más transparente* (1958) es un espejo que refleja a profundidad el vínculo con la política de su pueblo. Desde esta obra y la titulada *La muerte de Artemio Cruz* (1962), la palabra deja de ser una moneda gastada y abofetea al lector para que saboree cada palabra y no pase por alto. Así mismo es la antesala para que un continente con más toma de decisiones, se despida de aquel que solo está lleno de promesas. (Fuentes en Prieto, 1988, s.p.).

El Boom latinoamericano en México provocó un cambio de perspectiva y visión internacional acerca de la identidad nacional, asimismo permite la comunicación entre el continente, ya que como lo expresa en una de sus entrevistas García Márquez en Fuentes (Ministerio de Cultura, 2005): los escritores latinoamericanos no escribimos novelas; escribimos capítulos que abarcan un todo, dicho de otro modo, la novela latinoamericana, se hace tras el nuevo capítulo escrito por Vargas Llosa en Perú, por Carpentier en Cuba, García Márquez en Colombia y así continua la lista.

«Íbamos hacia la obra literaria en una misma actitud y, además, con un igual propósito: expresar aquella realidad tan compleja y tan rica que hasta entonces nos parecía que no había sido adecuadamente reflejada. Fuera de las diferencias de las

situaciones nacionales, nos sentíamos parte de una misma condición y de una peculiaridad profunda que nos distinguía por igual de gentes de otras culturas. Terminábamos por asimilar la continua revelación de la rica variedad de las situaciones comunes. Hablábamos de la misma cosa y en el fondo real éramos la misma gente» (Úslar Pietri en Chirinos, 2013, p. 2).

### **De la crítica:**

A continuación se presenta una manera de un diálogo al estilo teatral entre los autores citados y la percepción, interpretación y lectura del creador teatral. Esto para resaltar la intención dramaturgica de esta investigación y matizar, al mismo tiempo, el discurso teórico que ahora se desarrolla.

Los personajes de éste diálogo son: el autor, los críticos literarios, un narrador omnisciente y el creador teatral.

La voz omnisciente y guía, va a ser una especie de oráculo de la vida del autor (indica a Fuentes cada paso que dará desde que nace hasta que muere); redactada en tiempo futuro muy al estilo de la obra *Aura*, esto precisamente para interpolar, desde otra faceta, esta investigación con el texto-origen.

Este escrito es una forma de guion teatral que pretende evidenciar cómo el lenguaje puede ser abordado desde la fragmentación y el montaje (concepto desarrollado en la literatura latinoamericana), para generar unidades nuevas de interpretación y de creación.

### **Personajes**

- **Carlos Fuentes:** (No se distingue su edad. Puede ser imaginado por el lector.)
- **Creador Teatral:** (Aproximadamente de unos diez meses sin dormir.)
- **Críticos Literarios.** (Inquisidores del conocimiento.)
- **Narrador omnisciente:** (voz joven y tranquila.)

### **Acto Único**

#### **Escena I**

#### **¿Quién eres?**

El lector estará sentado en un sofá acolchado y una cobija cubriéndole las orejas.

Dispone del tiempo para la lectura, toma una taza de té y comienza...

México tiempo de 1927. Espacio para los campesinos sin tierras, la libertad más oculta que nunca. Este lugar necesitará más desafíos, nuevas formas de vivir. El pueblo está en miseria, sus habitantes se ven revoloteando sin ir a ningún lugar pues la tierra no les pertenece. Es una bola de estambre que se mueve bajo un liderazgo político y social. Allá se ven rondando el aire, expuestos a cualquier soplo que se apoderé de ellos y los lleve a otro sendero. Mientras tanto tú esperarás el soplo en tierras ajenas.

Naces en el año de 1928, año en que las pinceladas de iniciación de la primera guerra cristera y vísperas de la rebelión vasconcelista se hacen reales y tambalean las políticas emergentes del presidente Plutarco Elías Calles.

Tus padres Bertha Macías Rivas y Rafael Fuentes saben qué nombre te pondrán. Te llamarán Carlos Fuentes. Te criarán como varón y de ahí en adelante la travesía que te espera,

hará que brindes una mirada más profunda hacia tu lugar mexicano. El lugar que nunca abandonaste porque lo llevas inmerso en tus raíces.

Irás en ese tren incauto para Washington DC, deambulante, seco, sin tiempo, sin la seguridad tan siquiera de haberte montado en el vagón correcto. De ahí en adelante, tus viajes no se detendrán: Santiago de Chile y luego Argentina y tú te verás ahí, conviviendo entre tierras escurridizas a tus pies deseando volver.

**Fuentes:** — “Cada regreso a "casa" es re-abrir forzosamente los ojos, deslumbrarse, escandalizarse...” (En Prieto, 1988, s.p.).

Aún así, vivirás fuera sabiendo que permaneces en otra realidad pero que, la que se te ofrece en el instante, la puedes recrear en tu imaginación. Conocerás tu fluidez escritural y sabrás que al ver tu propio país desde el balcón de otro, tu sentido de compromiso se despertará. Es así como intimarás con la palabra y entenderás que el lenguaje debe alcanzar su mayor capacidad de imaginación, de belleza, de resistencia (Ministerio de Cultura, 2005). Fuera del hogar te darás cuenta que la mejor forma de explicar los acontecimientos de tu “casa” será a través de metáforas. Que tus historias se derivarán del mestizaje, la tradición hispánica, de la vida social y política de tu adorado México.

Tus novelas serán de índole social y política a menudo en personajes con existencias singulares. Serás un autor capaz de mostrarte y metamorfosearte en los ropajes más diversos (Prieto, 1988, s.p.), ya que sabrás como narrar las historias que te rodean.

Tu adolescencia entre 1940 a 1944 y el inglés como primera lengua te permitirá rodearte de discursos políticos más elaborados, pero también despertarás tu español desde las entrañas para poder comunicar, desde la crítica, los acontecimientos políticos latinoamericanos.

Poco a poco descubrirás que “la literatura responde a la identidad lingüística de sus hablantes” (Ministerio de Cultura, 2005). En Chile publicarás tus primeros cuentos en español porque te darás cuenta que ese es el idioma que quieres compartir en tus escritos.

Te mudarás seis meses a Buenos Aires, tiempo suficiente para entender las ideas pro-fascistas de educación impartida por aquel entonces y renunciarás por completo al colegio. A partir de este hecho tendrás más tiempo para explorar, descubrirás la literatura argentina, en especial la del escritor Jorge Luis Borges, y entenderás que todo es susceptible de ser escrito.

**Fuentes:** “El primer narrador totalmente centrado en la ciudad, hijo de la urbe que corre por sus venas con palabras, rumores, silencios y orquestaciones de piedra, pavimento y vidrio, es Borges. Quien conoce Buenos Aires sabe que el más fantástico vuelo de Borges ha nacido de un patio, de un zaguán o de una esquina de la capital porteña. Pero quien conoce Buenos Aires también sabe que acaso ninguna otra ciudad del mundo grita con más fuerza: “¡Verbalízame!””. (Domenach, 1997, p.175).

Trabajarás para ser escritor e iniciarás una vida llena de palabras que vendrán en todas direcciones. De allí y de allá... crecerá tanto tu valor vehemente por la palabra que junto a él, la veneración incansable a Don Quijote de la Mancha será celebrada en cada momento.

**Fuentes:** —Sí, “todas las semanas me dedico a leerlo por primera vez. Lo extraordinario es eso, que cada vez que lo abro, tengo la impresión de leerlo por primera vez. ¿Cómo no me había dado cuenta de esto? ¿Cómo no había subrayado aquello? En fin, es un libro tan prodigioso que contiene su propia novedad. La novela crea realidad, crea otra realidad que se añade a lo que pasa como realidad cotidiana y



pues ésta es la maravilla del libro. Todo libro es realista, añade a la realidad eso que no estaba antes.” (Ministerio de Cultura, 2005).

Crece­rás y tu escritura contigo. Será el año 1958 y *La región más transparente* no se hará esperar. Escribirás esta novela pensando que hay en el novelista una obsesión en donde se determina la degeneración en el individuo, así que tus personajes sucumbirán hacia la decadencia de la sociedad desde la que escribes (Prieto, 1988,s.p.). Pensarás que tus personajes, en esta novela, perciben el mundo como una lucha constante y revelarán que llevan la muerte dentro.

En tus personajes hallarás mestizos tales como Robles, Norma Larragoiti, el militar Arrollo que desde sus conflictos interiores buscan venganza hallando el origen de sus problemas con lo otro. Te asombrarás, pues tus personajes parecieran no tener ataduras al igual que tú sí las tienes y los guiarás por caminos distintos. (Prieto, 1988, s.p). Entonces, sin mayor atadura, darás un paso a una nueva creación, *La muerte de Artemio Cruz*.

**Ternicier:** Con su nueva novela *La muerte de Artemio Cruz*, Carlos Fuentes encabeza el listado de los escritores más reconocidos de América Latina y el *Boom latinoamericano*. Junto a Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier y José Donoso, forjan una emancipación literaria en donde la expresión de las costumbres y la naturaleza propia empiezan a tener un valor escritural. (2014, p.188-191).

Para ese entonces vivirás en la capital francesa pero tus relatos no tratarán las problemáticas de ese país. Tu posición de inmigrante te generará un conflicto con la literatura local francesa, que se consolidará dentro de un escenario mundial (Ternicier, 2014, p.188).

Eso no te detendrá. Trabajarás para crear un nuevo lenguaje y tus colegas te apoyarán desde la escritura. Trabajarás a partir de la Conquista de América Latina, recapacitarás y sospecharás que desde allí, el lenguaje que han venido usando los hispanoamericanos es ajeno, esquivo a tus y sus raíces.

Así que tus colegas y tú engendrarán un nuevo escrito, una nueva forma de narrar la problemática de América Latina, a través de una estructura mítica capaz de comprender un entorno problemático, a medio camino entre la modernidad y la tradición, y así se echará a andar un lenguaje de la imaginación (Ternicier, 2014, p.191).

Los escritos se empezarán a distribuir y el consumo de la literatura hispanoamericana crecerá y cada vez más estarás posesionado dentro de una escritura que busca sus propios aliados.

## Escena II

### ¿Qué dicen y qué decir de *Aura*?

Todos querrán comentar acerca de la novela *Aura*, que escribirás por el año 1962; críticos literarios encabezarán el listado. Ellos serán entes fantasmales que aparecerán y desaparecerán tras cada intervención.

**Creador Teatral:** (*Enfurecido*). ¡Basta! Tanto tiempo deambulando, “vida... ¿qué nadie va a responder?” (Fuentes, 2012, p.537).

**Fuentes:** (Escribirás una novela, la llamarás *Aura* y se la entregarás al creador teatral). ¿Por qué preguntas?

**Creador Teatral:** (*Con vehemencia*). Así que eres tú quien responde.

**Fuentes:** “¿Y si cruzáramos un umbral en donde del otro lado nos esperase la juventud en todo su esplendor y al regresar recuperásemos nuestra vejez, qué pasaría entonces?”. (Buñuel en Fuentes, 2012, p.532).

**Creador Teatral:** (*Incrédulo*). Entonces todo quedaría reducido al encuentro con la muerte, no creo que el cuerpo lo perdone.

Le habrás entregado tu escritura no solo al creador teatral, sino a muchos. Borrará cualquier pretensión y presto a escuchar entenderás lo que significa entregar tus nacimientos al mundo. Muchos hablarán y tú estarás dispuesto a escuchar.

**Creador Teatral:** (*Sorprendido*). ¿Pero qué me has entregado? Busco ayuda, no puedo sola con este encargo. En principio *Aura* ha venido al mundo para perpetuar a la bruja seguida por las cuatro damas de la perdición: "La juventud", "la vejez", "la vida", "la muerte." (Fuentes, 2012, p.538).

**Fuentes:** (*anestesiado*). Tal vez sí estén estas cuatro damas pero tiene justificación... verás: “la poética de Eluard ha estado tan en mí, que últimamente salgo a cualquier café en las tarde mexicanas, y el indiscutible olor a tortillas frescas, los trozos de chile y el olor de las fugitivas flores me inundan, que la poética de algún modo viene a recompensarme.” (2012, p. 532).

*El creador teatral lee.*

**Creador teatral:** “Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado — patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso—.” (Fuentes, 2012, p.13)... ¿Hay alguien que escuche?

**Harss y Dohmann:** (*Mirada escéptica, replican en coro*). “*Aura* no pasa de ser una elusiva novelita de ministerio, que adolece de flagrantes deslices de estructura y estilo y por todo ello no alcanza a convencer positivamente al lector”. (1966, p. 301-302).

**Rene Jara:** Para mí es “una noveleta bien hecha de saber decadente” no obstante, “la fuerza de su obra anterior parece haber agotado prematuramente” a Fuentes. (1971, p.170).

**Enmanuel Carballo:** ¡No, no, no. Basta! *Aura es una* “obra maestra porque en ella no se distinguen, como unidades autónomas, la forma y el fondo, la intención y la realización, el sueño y la realidad. En ella todo es uno y lo mismo: es una obra de *atmósfera* más que de personajes o de *acción*. *Atmósfera* construida con palabras, palabras que, extraño caso, solicitan y obtienen la comparecencia de la poesía. Y es ésta, la poesía, la que permite el desdoblamiento de los personajes, la fusión del pasado y el presente, la identificación del amor y del horror.” (En Rojas, 1980, p.488).

**Creador Teatral:** Me inquietan las cuatro damas... que también pueden ser identificadas dentro del amor-horror. Verán, la juventud puede ser representada por *Aura* y la vejez por *Consuelo*, pero no me olvido que la vieja tiene vida propia al contrario de *Aura* que depende de ésta para subsistir. Entonces justo ahí es cuando siento que *Consuelo* es la de la vida y *Aura* la de la muerte. Luego estamos ante un cúmulo de contrariedades: *Aura*, juventud-muerte y *Consuelo*, vejez- vida.

**Mario Mendoza:** Yo veo que más allá de una *Aura* joven y radiante, está encarnada en la vieja y agotada *Consuelo*, además “se convierte en la antigua y solitaria bruja que se siente ella misma parte integral de la naturaleza, y la casa de la

viuda de Llorente en una campiña nocturna por donde también pasará la luna.” (1989, p.196).

**Creador Teatral:** Ya lo decía... *Aura* ha venido al mundo para perpetuar a la bruja. Consuelo es una bruja.

**Santiago Rojas:** “Sí, es la hechicera que siempre oculta algo y es poseedora de misteriosos poderes.” (1980, p. 492).

**Gloria Durán:** “Esas mujeres o tienen poderes inusitados sobre su ambiente, o se valen de sus encantos reales o postizos para dominar a hombres susceptibles.” (1976, p. 242).

**Mario Mendoza:** “Entonces Montero, personaje en *Aura*, estaría encerrado en una casa vieja donde la femineidad lo ronda en cada alcoba, en cada rincón.” (1989, p.197-200).

**Creador teatral:** Desde que Felipe entra a la casa se ve envuelto en una atmósfera de misterio femenino. Por ejemplo cuando ve por primera vez las plantas que rodean la casa, acto seguido ve a Consuelo envuelta entre franelas sin poderla detallar con precisión por la inexistente luz, dueña de sí y rodeada por frascos, cuadros y pócimas que pueden llegar a encarnar un posible secreto. No hay un ente masculino salvo él (Felipe). La casa está rodeada de todo cuanto se recuerda a Consuelo: una campana, una coneja y una voz cascada y aguda para invocar. Todo manejado desde la voluntad de Consuelo. Y es que desde que uno ingresa en esta atmósfera se le debe pedir permiso hasta para respirar pues todo está rodeado por el silencio y solo se perturba ante su disposición.

Por otro lado, cuando pienso en Consuelo vienen a mí las innumerables visitas al campo y los encuentros con las abuelas sentadas al lado de la cocina de carbón agazapadas por el frío. Envueltas también en ese misterio de “prohibido tocar”. En especial recuerdo la sensación al ver a la abuela paterna; aún tengo la sensación de querer escudriñar en su armario pues todo el tiempo mi madre decía que ella era la bruja que le había hecho el mal. Yo hasta le tenía miedo, porque pensaba que era real, que ella era la bruja que hacía a mi madre sufrir y por eso buscaba entre sus cosas algún tipo de pócima que le trajera el sueño de vuelta.

Cuando Felipe Montero entra por primera vez a la habitación de Consuelo, me evoca a las abuelas agazapadas sin vida y además la sensación de inconformidad que puede revelar una vieja entre las tinieblas y acurrucada en la cama como un ser indefenso aparentemente, pues con toda la fuerza para decir “deje ahí quieto, lo ajeno no se toca”. Entonces reflexiono, ¿Por qué tiene tanto poder está anciana y a su vez por qué está tan sola? ¿Cómo subsiste? Pues la atmósfera ya de por sí es lo suficientemente dañina para cualquier persona, ahora ¿no lo será aún más para una anciana? Luego me respondo: ella lo quiso así y lo puede así. Para mí, Consuelo es dueña absoluta de cada rincón de la casa desde la atmósfera, el tiempo, las sombras, los personajes, los diálogos y eso la hace ser la matrona de su historia.

**García Caro:** Sin embargo y a pesar de su fuerza, Consuelo está paralizada temporalmente ya que está aislada del mundo exterior y permanece en un ambiente inerte. Esto contrariado por la ubicación de la casa de Consuelo en pleno centro

posrevolucionario, la calle ruidosa y agitada. Sin embargo, una vez que entramos a su casa, todo desaparece y solo queda el silencio, el misterio y la ucronía<sup>4</sup>. (2014,154).

**Creador teatral:** No cabe duda de que Consuelo está de cierto modo agazapada, pero es la vida que escogió. Bien pudiera salir y aventarse al mundo pero a mi parecer quiere quedarse allí, pues solo allí es dueña de su propio universo, hasta puede combatir a la muerte, puede crear vida a pesar de su edad. Entonces esto la convierte en creadora de mundo en donde no es que esté detenida en el tiempo sino que ha creado el suyo propio.

**García Caro:** Pues bien, la presencia del reloj “hace pensar que es una trama cargada de repeticiones, vueltas y rituales.- No obstante -, el tiempo en *Aura* es la propuesta hacia “una temporalidad que se evade del tiempo convencional y medible””.(2014, p.153).

**Mead, Jr.:** *Aura* “de comienzo a fin, es un sueño largo e ininterrumpido, una cadena de sucesos, experiencias, sensaciones, que nacen, viven y mueren en la imaginación de Felipe Montero”. (En Rojas, 1980, p.489).

**Prieto:** Felipe “florecerá con identidad inestable, un desempleado lleno de posibilidades que no se concretan, una criatura como tantísimas otras en la sociedad moderna”. (1988, s.p.).

**Creador Teatral:** No se trata solo del sueño de Felipe Montero; si lo trasladamos a la vista de Consuelo o de Aura podría llegar a ser de cualquiera de estos

---

<sup>4</sup> Ucronía que significa sin tiempo, “que define a aquellos relatos que proponen una narración alternativa de la historia oficial a través de una paradoja temporal o de una historia paralela. Por su parte Kadir define la ucronía como “trama temporal en la que “todo tiempo tiende a la atemporalidad” a una “ausencia presente” o una “presencia ausente””.(Prucher y Kadir en García, 2014,p.150).

personajes. Claro está, cada uno desde su propio afecto. Como afirma Prieto y Mead, Jr., si se tratase del sueño de Felipe este podría desembocar en un ciudadano desvalido y devastado por no concretar su existir. De ser posible al tramitar otro sueño, el de Aura, de seguro arrojaría otra historia vista desde su afán por existir.

Por su lado, el sueño de Consuelo, que es del que me voy a ocupar, podría narrar el espejismo de que por ser mujer, le corresponde ser madre. Consuelo solía ser una mujer de paseos, bailes, carruajes y del mundo del segundo imperio. Sin embargo, a mi manera de ver, ella es presentada como la mujer que sacrifica su encanto por la sola devoción de ser madre. Ella al igual que muchas, ha sido educada para procrear así que, ha luchado toda su vida para cumplirlo y al final no lo ha conseguido. Al ser consciente de su carencia intenta validarse como mujer a través de hazañas que le permitan ser. Obsesionada entonces empieza a mezclar y a evocar cuanta maraña esté a su alcance con el fin de conseguir su propósito. Algunos lo resumen en hechizos y brebajes para atraer el objeto deseado.

Tras ansiar la posibilidad de dar vida, se vale de una coneja, que llamaremos *criatura*, para realizar sus conjuros. Valiéndose de ésta y de sus plantas, Consuelo crea vida, pero no como lo esperaba, da vida a una ella, solo que más joven, la llama Aura. Entonces una nueva ambición la controla: su juventud. Para Consuelo ser madre cambia de sentido pues ahora lo que ella añora es ser madre de su eterna juventud. De este modo, Consuelo descubre que puede ser mamá desde el punto de vista de ser dadora de vida y reencarna a su propio ser a través de esa criatura que se encuentra todo el tiempo acompañándola. No obstante el hecho de consagrar vida a



través de conjuros y pócimas es espeluznante, pues no solo es un hecho sobrenatural sino que al mismo tiempo es monstruoso.

Desde mi punto de vista, al realizar un acto tan macabro y lastimero como es la invocación del objeto faltante, solo queda la desolación y la soledad. De este modo, el objeto creado por Consuelo, en este caso Aura a través de la criatura, representa dos paradigmas: por un lado la absoluta belleza de Aura y por el otro, la aberrante e infecta presencia de la criatura sin olvidar que ésta también puede llegar a ser la soledad marcada que Consuelo padece.

Ahora bien, si continuamos pensando en el sueño de Consuelo podemos decir que Aura es quien ella quiere llegar a ser, la criatura es la representación de sus actos, por eso tal imagen de aberración, y Felipe vendría a ser el factor real que consume el sueño, él sería la representación del tiempo en Consuelo.

Felipe es el tiempo que devora a Consuelo. Tras su estadía en casa, la anciana va perdiendo vitalidad, se va envejeciendo más. Felipe es el succionador de la juventud, pues Consuelo entre más quiere complacerlo a través de Aura, más le va entregando la poca vitalidad que le queda. Además Felipe también es el ente que la obliga a despertar, es él quien determina cuándo Consuelo debe hacerle frente a la muerte.

**García Caro:** “Cuando Montero penetra el secreto de la vieja se hace morador del lugar.” (2014,p.150).

**Mario Mendoza:** Tras varios estudios de *Aura* como “el narrador, lo simbólico, lo amatorio, lo erótico, lo sacrílego, el miedo, la brujería, el vampirismo” (1989, p.191), nos presentas el sueño de Consuelo, interesante. ¡Pago por ver!

### Escena III

#### De la obra literaria: ¿Cómo escribirás?

Indagarás sobre los acontecimientos de tu país y los enriquecerás con tu escritura “la literatura será ante todo un arte verbal, pero también una indagación sobre la condición humana” (Bernal Herrera, 1991, p. 107). Pero no será aquella que copie tal cual los acontecimientos o situaciones de la realidad sino al modo de Huidobro “no mediante la copia de sus elementos concretos, sino ejerciendo su capacidad creativa.” (En Bernal Herrera, 1991, p. 107).

**Fuentes:** — Nada es cierto, salvo el deseo, cuya realidad permanece en pie aunque sus frutos puedan ser puramente imaginarios. En este contexto la literatura no es sino un lenguaje que se desarrolla a partir de sí mismo en todas las direcciones de lo real, aun cuando ello implique el entrecomillado o la negación de lo concreto. (En Bernal Herrera, 1991, p. 107).

Regresarás a México en 1969 y desarrollarás plenamente tu trabajo de escritor y con ello, aparecerá la nueva novela latinoamericana.

**Fuentes:** — En términos muy generales la novela latinoamericana ha sido supletoria y muchas veces de vacíos estoicos, ya que la historia ha guardado silencio, entonces ha sido el novelista quien le ha dado voz. Esto ha sido un motivo más de fuerza de la novela latinoamericana en el siglo XX. Después del silencio de varios siglos era indispensable que Miguel Ángel Asturias recogiese la tradición indígena silenciada de América Latina, que Alejo Carpentier las sagas y crónicas fundadoras de la conquista, que Jorge Luis Borges recogiera las herencias judías, mediterráneas y árabes. De esta manera ha habido una reconstrucción del pasado pero que una vez

cumplida, se individualiza, personaliza de los problemas del presente. Por supuesto el desafío del novelista latinoamericano sigue siendo que la realidad, es decir, las noticias del presente superan su realidad novelística.

La literatura refleja la realidad invariable, donde se está, de cierto modo, refiriéndose a una realidad que pre-existió a lo que se escribe e incluso al lenguaje. Por otro lado la literatura crea realidad y no se limita a reflejarla sino que añade algo que no estaba ahí antes, que es la obra literaria en sí. De manera que la relación de la realidad en la literatura es una tensión doble donde ésta se ve reflejada pero que al mismo tiempo se crea en el acto de reflejarla; lo que hace muy excitante la labor creativa del escritor. (Ministerio de Cultura, 2005).

Tocarás otros aires y no abandonarás tu trabajo literario. Empezarás a construir nuevas formas de llamar las cosas, en la novela por ejemplo propondrás:

**Fuentes:** — La novela para mí es quizá la aventura más extraordinaria de la libertad del hombre moderno porque implica la posibilidad de conocer a un mundo diverso, no de refugiarse en un mundo unificado y homologado como era el mundo del Medioevo, sino de salir a un mundo que no entiende de ponernos a prueba frente a él mismo, de salir de nosotros mismos, de participar en la historia y, sin embargo, de ofrecer siempre un camino fuera de la historia para ver a la historia, y no servirnos de la historia. (En Perilli, 2003, s.p.).

Y es que, en “la novela latinoamericana te habrás de referir a tres elementos centrales: el mito, el lenguaje y la crítica”. (En Perilli, 2003, s.p.). A partir de estos tres elementos la novela irá configurando un México rural a uno más urbano. Las historias las contarás a partir

de los escombros que la revolución ha dejado en la civilización, ya no buscarás en otras culturas porque lo que habrás de contar está dentro de ti.

Reconocerás que hay más lazos entre el lector y escritor que solo el vínculo con la lectura. Participarás al mundo que “la obra es un producto colectivo que no puede atribuírsele únicamente al signatario del texto”. (Rivero Potter, 1991, p. 85).

Continuamente tomarás las voces de tus colegas para consolidar tu obra. Es por esto que para entender tus creaciones, será imprescindible ir a la intertextualidad de éstas, acudirás a otras voces que nos contarán de tus secretos. Te conmoverás al saber que tus ideas no son tuyas, que alguien ya las habrá contado en alguna forma, en algún momento, con un mismo lenguaje y que tú sólo serás el sujeto que restablezca esa moneda gastada. Quedará claro que “el lenguaje, que es la esencia de la literatura, no pertenece a un solo individuo o ego sino a la comunidad; el texto tampoco es la creación exclusiva de un individuo- es un producto intertextual”. (Rivero Potter, 1991, p. 85). No en vano en tu obra *Aura*, presentarás este elemento cuando tomes prestadas ideas basadas en *La cena* de Reyes (1920) y en el ensayo psicológico *La Bruja* de Jules Michelet (1963 [2004]), y las extraigas para ensamblar tu obra.

Bastará una mirada tuya, para que anide un declarado deseo de no ser nunca únicamente tú, sino también “ser descaradamente los otros” (Vila-Matas, 2008, s.p.), porque el lenguaje será para el mejor postor.

En el acto creativo hallarás la proeza de la emancipación. De este modo, la modernidad de tu escritura responderá a dos realidades paralelas: “la crisis actual de nuestras sociedades y nuestra presencia potencial en el mundo del siglo XXI”. (Perilli, 2003, s.p.).

No tardarás mucho tiempo en carcajearte pues quien no ha tomado de otros algo prestado posiblemente no lo haya sabido, porque todo en el universo lo es, hasta tu vida. De ella te despedirás (2012). Será rápido y sin ninguna pretensión.

Presentirás que tu legado pertenece a otros, que te citarán y hasta hurtarán tus bienes para rehabilitar lo que has venido haciendo. Sin embargo, no temerás, pues esto hará que no te olviden, Vila- Matas sugiere:

Citar es respirar literatura para no ahogarse entre los tópicos castizos y ocurrentes que se le vienen a uno a la pluma cuando nos empeñamos en esa vulgaridad suprema de *no deberle nada a nadie*. En el fondo, quien no cita no hace más que *repetir* pero sin saberlo ni elegirlo... (2008, s.p.).

**Creador Teatral:** Te dejarán ir pero me quedará con alguno de tus bienes, pues sabrás que soy un lector empedernido y no querré caer en lo vulgar. Tus palabras llegarán por el mismo remolino en que fueron creadas, lejos de ser tú, seré yo y muchos otros, esta vez, quien las leerá y las escribirá... “¿Y si cruzáramos un umbral en donde del otro lado nos esperase la juventud en todo su esplendor y al regresar recuperásemos nuestra vejez, qué pasaría entonces?”. (Buñuel en Fuentes, 2012, p.532)... ¡Entonces, acepto cruzar!

**García Caro:** Tu reto está en la segunda voz, pues éste es “un rasgo narrativo de la posmodernidad en su énfasis democratizante y en su intento de retar al lector en la narrativa como si fuera un personaje o como si el personaje fuese un lector” (En Fokkema, 2014, 154).

**Fuentes:** “Existen espejos que reflejan que han visto a otras personas y con suerte esos espejos pueden reflejar otra persona que se convierte en la ya reflejada anteriormente”. (2012, p.521). Ésta es la gran ventaja que tiene el tiempo, el llamado autor deja de serlo ante

la audacia de otro capaz de tomar la idea y de firmar el libro...o mejor dicho, de firmar la idea. Por esto los libros siempre serán escritos no solo por un autor sino por muchos. (p.532).

“Tú serás el otro”. Pues, “La originalidad” es la enfermedad de la modernidad que desea ver en sí misma algo nuevo, siempre nuevo, para presenciar su propio nacimiento. Al hacerlo, la modernidad es esa ilusión de moda que sólo habla a la muerte. (Fuentes, 2012, p.533-534).

**Fuentes:** — El lector acaba siendo el verdadero autor de la obra en el sentido de que a él o a ella les corresponde darle el final que se imaginen y quizá transmitirlo a otros lectores. Yo siempre he creído que el próximo lector es siempre el primer lector de una obra... Quiero que el lector se detenga incluso mediante una bofetada, mediante una injuria o una manera desagradable a reflexionar sobre la palabra que está leyendo o la frase, que no la pase por alto... No me interesa tener al lector contento, debemos estar en pugna, tampoco me interesa que este adormecido, ya bastante lo está con todos los medios que lo rodean. Quisiera sacudir al lector y sacarlo de su modorra y ayudarlo a escribir la novela conmigo. (Ministerio de Cultura, 2005).

**Escena IV: Mensaje encontrado en bolsillo de camisa***Canta Oh, Aquiles la cólera...*<sup>5</sup>*(Fuentes en Correa, 2007, p. 37)*

Tras su última visita a Cartagena y Bogotá, Fuentes y el expresidente Belisario Betancur se encontraron para anidar un refugio a la pesadumbre que a veces dejan los recuerdos. La información empezó a desahuciarse desde una boca que contaba y unos oídos prestos a grabar todos los posibles detalles. Se contaba la historia de un personaje colombiano que buscaba un lugar destinado para la paz.

Carlos Pizarro alentaba un nuevo paso para Colombia, la paz. Una tierra que merecieran los jóvenes, era el legado de aquel que tras un pensamiento revolucionario se posesionaba como líder.

Bastó saber de este personaje para que el escritor mexicano viajara a territorio colombiano y hallara un refugio para su devoción. Fuentes se ilusionó con la historia que contaría en su próxima novela: la vida de Carlos Pizarro ex comandante del frente del M-19. “Más que su destino, me interesaba su itinerario: de la familia a la guerrilla y de la guerrilla a la política y de la política a la muerte”, decía. (Fuentes en Correa, 2007, p. 37).

*Aquiles o el guerrillero o el asesino*, título otorgado a esta novela, daría a conocer un personaje que marcaba la tierra y que desde su revolución adoptaba a muchos de libre pensamiento.

---

<sup>5</sup> Así es como Fuentes da inicio a su lectura de lo que sería su novela escrita a cerca de la vida de Carlos Pizarro. En este apartado se cuenta a grandes rasgos lo que fue de la escritura de Fuentes, unos pocos años atrás de su muerte y a su vez se deja la tarea de leer su testamento representado por su novela *Aquiles o el guerrillero o el asesino*.

Sería un gran manuscrito capaz de lanzar la mirada en el territorio colombiano manteniendo el pensamiento de que “la ficción no representa la realidad, sino que inventa una nueva”. (Fuentes en Vásquez, 2009, p. 16).

Así, tras extenuantes entrevistas, textos recopilados, el autor postergó la inauguración de la novela al visualizar que la realidad era quizá más sorprendente que la pluma de su ficción; además que, la aparición de un nuevo testigo mientras escribía hacía que la historia no llegara a conclusiones latentes.

Sin embargo, Silvia Lemus, fiel compañera y testigo de los ires y venires del escritor, asegura que escribía continuamente, pues le daba mucha ilusión dar a conocer el personaje que había encarnado el comandante Carlos Pizarro en un país con sueños y anhelos de borrar los traumas y los problemas que el narcotráfico había causado. Lemus arguye que hoy por hoy, está ilusión sigue viva, pues puede ser publicada tal y como lo dejó su esposo. (RCN La radio, 2015).

No es de asombrarse que la muerte de este escritor y su grito a un Aquiles que murió sin poder contar su historia, continuará en el limbo hasta tanto no se concluya la tarea que se había fijado Carlos Fuentes. Es así como, encabezando la re escritura, Julio Ortega junto con la devoción de Silvia Lemus reúnen las herramientas para que el testamento literario del autor salga a la luz pública.

Si me preguntan ¿por qué he de leer esta novela?, diré que vale la pena conocer parte de la historia colombiana a través de la mirada de un gran titán latinoamericano como lo es Carlos Fuentes. Además porque el escritor nos habrá de recordar que la ficción, sea cual fuere el resultado, es una forma de vivir la historia y algo más, y por supuesto que es necesario contarla como un secreto abierto a todo aquel que esté presto a escucharla.



#### Capítulo IV. *Aura* en construcción desde lo femenino y lo mítico.

Novela corta y de índole fantástica que aparece en 1962. Pequeña evocación de *La Cena* de Alfonso Reyes (1920) y *La Bruja* de Jules Michelet (2004), juega con una atmósfera inicialmente realista y se va desenvolviendo en una fantástica de violencia y de horror. Asimismo escrita dentro de un contexto mexicano debilitado por problemáticas sociales e ideológicas y por las dictaduras, aparece *Aura*, como historia y mitología latinoamericana.

Con la elección del título, y que da el nombre al personaje central, *Aura* nos habla de lo fantasmal, de lo etéreo y mítico. Su narración se vuelve un texto hipnótico y pareciera un propósito a una decisión asumida por el autor. (González en Jóvenes Lectores, 2010).

La obra se desarrolla en pleno centro colonial de México. En la calle Doncelles, revestida de “tezontles, rejas y viejos palacios del siglo XVIII, invadida por taxistas, taquerías y el ruido de los camiones”, vive Doña Consuelo (Mauleón en Jóvenes Lectores, 2010). Esta señora, de edad avanzada, intenta mantenerse joven a través de conjuros, sacrificios y pocimas. Si retomamos al contexto impávido de México para entonces, podemos notar que este hecho de querer mantener la juventud a como dé lugar, nos remonta hacia una mirada que hurga en el pasado tratando de interpretar el presente. Desde este hecho se puede notar como el autor nos centra en un personaje incapaz de seguir adelante ante los hechos ocurridos que necesita detenerse quizá para pensar que nunca debió haber ocurrido. Esta misma virtud se presenta en los mexicanos a quienes les urge permanecer inmóviles a los hechos revolucionarios que los acongojan para permanecen bajo el peso del pasado y la tradición. (Mauleón en Jóvenes Lectores, 2010).

Dentro de la obra podemos visualizar episodios sórdidos y dictatoriales como es el hecho de que la casa de Consuelo se encuentre emparedada porque se negó a la modernidad. Esta mujer hace una denuncia pública al expresar que se encuentra atrapada y que no le llega la luz, no obstante esto no sirve de mucho pues, si lo analizamos bien, se trata de un auto-secuestro ya que, es ella quien quiere permanecer allí.

Sin embargo en el siglo XX también hay quienes desean ver a México florecer. Desde las universidades se reúnen cientos de soñadores que pelean por un panorama próspero para el ser humano. Estos jóvenes luchan por justicia, derechos sociales y políticos. Alzan sus voces en protesta por la igualdad de género. Aquí la mujer se alza en pos de batalla y lucha por sus ideales pues se siente capaz de gobernarse a sí misma. En *Aura* por ejemplo, esa fuerza podría estar representada por Consuelo pues es quien gobierna su propio universo, se apodera de la voluntad de Felipe y es capaz de crear vida a su antojo. Recordemos que Consuelo también es hechicera y curandera, ocupaciones que le dan poderío ya sea porque produce miedo o porque puede sanar.

Para profundizar un poco más en la contextualización de la obra en estudio, presentaremos dos elementos centrales que se han venido insinuando durante el estudio: lo femenino y lo fantástico.

Restrepo Tamayo (2014) en su trabajo titulado “La mujer en el tiempo. Una lectura de *Aura*”, presenta un estudio acerca del carácter femenino que lucha por tener un lugar en el mundo y no morir olvidada. Desde esta entrega la mujer es protectora y de allí su vínculo con la medicina y la agricultura. Se vuelve hechicera para no vivir en la soledad y se vale de sus tretas para no perder lo que ama. Todo este comportamiento se lo adjudicamos a la

matrona del hogar Consuelo, vieja con más de cien años. ¿Por qué aún está con vida? Porque su objetivo es claro, quiere su pasado de vuelta junto con su juventud y su amado.

Consuelo es estudiada a partir de la figura masculina que se somete a ella por vigor y deseo. Aquí se caracteriza al hombre, a Felipe, como un ser que gobierna pero que no puede hacerlo sin depender de ese sueño y pulsión que la mujer le produce, “las volcánicas e impetuosas voluntades masculinas son apaciguadas en la constancia de una mujer.” (Restrepo Tamayo, 2014, p. 14).

Sin embargo, el aspecto masculino deja entre dicho que lleva prisa, pues ama desde su pulsión y deseo pero una vez que este se agota deja de hacerlo. En el caso de lo femenino, ama más allá de su deseo, permanece aún y cuando hay razones para no estar. Ella es quien se sienta y espera a retomar el pasado para que en el presente no desaparezca; es angustia al tiempo pues se queda en los recuerdos y los conserva.

El hombre vive para hacer realidad su deseo y desaparecerlo en su ambición y la mujer para esperar el sueño en alguna realidad que se pierde en el recuerdo. (Restrepo Tamayo, 2014, p. 11).

Desde esta perspectiva, la autora traza un panorama en donde Consuelo representa el México que pudo ser y no fue. Es un México que solo puede detenerse en el pasado esperanzado en que lo moderno no lo encuentre. De otro lado Felipe es la representación de lo moderno y su ambición austera que ha llegado a irrumpir pero que se matiza a medida que se combina con la atmósfera.

En el ámbito sociológico, la ambición del hombre está movida por su capacidad práctica de construir el mundo. Es él quien con vigorosidad sale a cazar y regresar a casa, no obstante este ímpetu es estabilizado por la mujer pues ella es el objeto de deseo. De este

modo, Fuentes paraliza a la mujer haciéndola permanecer en la cueva que mantiene los recuerdos, incapaz de moverse se queda para hacerse perfecta a su hombre. En el presente está mujer, no muy lejos de la planteada por el escritor, “ha creado la ilusión de la posibilidad de alcanzar el amor del hombre por los objetos de los que se reviste, de su plasticidad, de una belleza impuesta, ficticia (...) desapareciendo como madre y símbolo de fecundidad”. (Restrepo Tamayo, 2014, p. 14). En este caso la mujer es presentada de manera ambigua pues es dueña de su tiempo pero al mismo tiempo está encerrada en él; es fuerte para encantar a su hombre, pero débil al aceptar ser objeto de complacencia masculina.

En el caso de Ávila Ortega (2005) tanto lo femenino como lo masculino están resueltos en el componente fantástico en su estudio: “La persistencia de la memoria. Acercamiento a los aspectos fantásticos en *Aura* de Carlos Fuentes”. Allí se muestra un mundo que se desconoce y que supera los bordes de lo cotidiano: desde que Felipe entra en la casa de Consuelo, es cubierto por un nuevo universo que supera al real. (González en Jóvenes Lectores, 2010).

La peligrosa regresión del pasado y los espacios encantados, hace que la autoconciencia de los personajes se vuelva nula, en el caso de Felipe es más notoria ya que el sólo actúa ante la voz del narrador. Además este personaje, según Irène Bessière, es importante desde la inercia que lo caracteriza, gracias a su pasividad las características de lo fantástico se validan pues a medida que transcurren los hechos lo cotidiano va desapareciendo quedando consigo el nuevo universo que desconoce el tiempo por tanto lo real. (En Ávila Ortega. 2005).

En este encuentro Ávila Ortega presenta “la transposición de las imágenes” como característica vital de lo fantástico. Jean Bellemin-Noël arguye que la transposición de

imágenes, “son organizaciones en el texto fantástico, precisamente para enfocar y dibujar una realidad en cuestión”. Así pues, en *Aura* esta transposición crea otra realidad verosímil. Por ejemplo, el cuerpo de Aura y el conejo Saga son transmutadas a través del poder que Consuelo posee; los jardines y los gatos son solo presencias que existen para deleitar los sentidos y en el caso de Felipe descubrir a otro cuerpo en el suyo (el del general Llorente), destroza su identidad y le resta importancia al tiempo y espacio.

La disputa entonces se centra en el presente que quiere volverse pasado “el presente se pierde en la memoria del pretérito.” (Avila Ortega, 2005, s.p). Aura está fuera de los lineamientos cotidianos y se enmarcada en lo irreal, en lo fantástico del pasado que se apropia de la identidad del presente para que se quede en la memoria.

A partir de estas dos miradas, la propuesta desarrolla un proceso de transposición que incluye, por un lado el tratamiento de *lo femenino* que Restrepo Tamayo elabora y *lo fantástico* expuesto por Ávila Ortega. Así que a continuación se expondrán los aspectos que se tomarán en cuenta a la hora de desarrollar la propuesta:

Autor	Lo Femenino	Consideraciones para el proceso de transposición
	1. La mujer como protectora.	Se tomará desde el egoísmo, pues la mujer protectora, que en este caso es Consuelo, solo le interesa protegerse a sí misma y a lo que le puede ayudar a conseguir su propósito.
	2. Lo Masculino que sucumbe al deseo femenino.	De acuerdo con la autora, Felipe sucumbe al deseo que le produce Aura. En la transposición este rol marcará el inicio de la pérdida de la voluntad de Felipe.
	3. El pasado que prevalece ante el presente.	Habrán elementos que muestren la detención en el pasado: la falta de luz, los métodos poco ortodoxos en la cocina, la vestimenta, la campana, los documentos amarillentos y por supuesto la vejez de Consuelo.

Restrepo Tamayo (2014)  “La mujer en el tiempo. Una lectura de Aura”		Cabe aclarar que este elemento también es citado por Ávila Ortega desde donde se trabaja el eterno retorno.
	4. La angustia al tiempo.	Este elemento se trabajará a partir de la angustia de Felipe cada vez que mira de reloj y del cambio físico del que va siendo víctima el cuerpo de Aura.
	5. Mujer paralizada.	Se presentará en dos momentos: el primero se verá reflejado ante la quietud del cuerpo desgastado de Consuelo y el segundo, mediante la atmósfera silenciosa y tacita que habita la casa.
	6. Mujer que se sacrifica.	Este elemento no se verá dentro de la obra desde el aspecto femenino, sino desde el masculino: Será Felipe quien renuncie al mundo real para sucumbir al fantástico.
Ávila Ortega (2005)  “La persistencia de la memoria. Acercamiento a los aspectos fantásticos en Aura de Carlos Fuentes”	<b>Lo Fantástico</b>	
	1. Autoconciencia nula.	Este efecto se verá reflejado en la pérdida de voluntad de Felipe y Aura. Desde estos personajes, la regresión al pasado se podrá evocar pues son seres que carecen de acciones propias, entonces ellos incapaces de cuestionar aceptarán el mundo fantástico que se les pone en frente.
	2. Transposición de imágenes.	Para crear un mundo verosímil, se precisará de la transposición de imágenes que den cuenta del mundo en donde se encuentran estos personajes. Para ello, como primera instancia, contaremos con la presencia de los gatos y las sombras que deambulan por la casa, a su vez con el elemento mutante como la cama-mesa-baúl que permitirá entrelazar el presente con la memoria.
	3. Transmutación de los cuerpos.	-Desde Consuelo a La criatura y luego en Aura, para retornar en Consuelo.  -Desde Felipe Montero en el General Llorente.

**Tabla 1.** Toma de posición ante lo expuesto por Restrepo Tamayo y Ávila Ortega.

Estas dos investigaciones se relacionan en cuanto a la conexión de la memoria pues se centran en recobrar el pasado y olvidar el presente. Así pues, el tiempo en la narración, se

deshace en la medida en que los hechos transcurren de forma circular y la atmósfera muta de lo real hacía un entorno verosímil. En el proceso de transposición, el espacio y el tiempo narrado solo es plausible en la realidad del sueño porque es a partir del mismo donde todo puede ocurrir. Así, para el espectador- lector será más creíble que Consuelo tenga súper poderes y que sea capaz de usarlos para lograr sus hazañas, de otro lado el éste podría aislarse la obra y perderse entre lo que ve y el mundo real en que habita.

Es por esto que la transposición de lo literario al drama, tomará lo femenino y lo fantástico desde un mundo onírico creado por Consuelo. Ella será quién sueñe todo lo que ocurre y al mismo tiempo quien gobierne sin que el espectador-lector se percate de ello solo hasta el final.

## Capítulo V. Elementos para la construcción de la dramaturgia

La historia completa del teatro se nutre de la literatura, la historia y la arqueología, la sicología, la antropología y la teología entre otras. Por esto al mencionar la palabra teatro, no solo hablamos de este arte sino también de otros estudios que lo afianzan, como la dramaturgia.

Para hablar de dramaturgia se abordará el concepto de García (2002, p. 99) en donde la define como el arte de inventar o crear un espectáculo teatral, en donde intervienen varios textos. Estos textos no necesariamente son extraídos de la literatura sino de intervenciones como el texto constituido por el sonido, las imágenes, el actor, el diálogo y lo gestual. Por tanto, dado que el teatro evoluciona, la lectura de la literatura en un plano teatral dejó de ser solo una forma dinámica de leerle al público que no sabía, para convertirse en un ensamble de lenguajes espaciales como la kinesis y la proxemia.

García (2002, p. 101) cita la necesidad de apoyarse de la historia de obras literarias para que el arte del dramaturgo adopte una dramaturgia actual, es decir, que se investiga los acontecimientos en que fue escrita y se transmutan en igual, menor o mayor importancia en la transposición. Así, para citar varios ejemplos nos encontramos con Sartre quien toma a Aristófanes para desarrollar varios de sus textos teatrales. Está además, Giroudoux con Séneca y el más reconocido dramaturgo del siglo XX, Brecht que toma autores contemporáneos y crea sus propias obras teatrales, entre ellas *El señor Puntilla y su criado Mati*, *El que dice sí* y *el que dice no*. García (2002, p. 101) dice:



... la permanente realimentación de la literatura narrativa al teatro es tan rica como la exploración de los autores dramáticos a las fuentes de los rituales, los juegos, los mitos, y las leyendas propias o lejanas de las culturas.

A continuación se realizará un seguimiento a un corpus de autores dramaturgos, quien a través de su experiencia, tanto teatral como literaria, dan cuenta de su proceso y resultado del mismo.

Uno de ellos es Santiago García, quien fue director del teatro *La Candelaria* de la ciudad de Bogotá. García en su libro *Teoría y Práctica del Teatro*, da a conocer cómo el proceso del dramaturgo permanece adherido a la literatura. En su adaptación *El Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, a la obra teatral *El quijote*, relata el punto de partida y llegada.

La Candelaria realiza un trabajo individual y colectivo, en donde se tienen diferentes puntos de arranque. Cuenta García que cuando se emprendió a adaptar *El Quijote*, no se partió del texto literario como tal, sino que a través de sus lecturas repentinas hacia otros senderos, las imágenes y el contexto en el que se encontraba, le iban arrojando material teatral, eso sí, sin olvidar que la obra literaria de algún modo va reclamando su lugar en un momento determinado. (2002, p. 101-102). A pesar de que García no empezara a crear desde la obra en sí, tampoco la dejó olvidada, pues en ocasiones recurría a ella para saber de qué modo el autor de la obra fuente solucionaba algún percance creativo.

En el guion o conavaccio<sup>6</sup> del *Quijote*, el autor parte de *la precariedad*. Esta palabra más allá de ser un tema como punto de partida, es un rasgo que a partir de la improvisación va enfocando formas de jugar en la adaptación, como él la llama. Desde la precariedad, tanto

---

<sup>6</sup> Del italiano, croquis, esquema, guion. Aplicados a los libretos abiertos de la Comedia del Arte.

la obra literaria como la teatral se van trasmutando hacia lo modificable, dice García, se abandonan los pasos seguros y lo transitorio se vuelve más fuerte. “Se trata de encontrar a lo largo de la obra ese signo de equilibrio inestable que la debería caracterizar”. (2002, p. 102).

Los personajes de esta obra como el Quijote y Sancho sufren una transformación que solo el grupo de creación de La Candelaria conoce de principio a fin, pues son ellos los que van siguiendo el proceso y por supuesto son ellos los artífices de dicha creación. En este drama los personajes disminuyen para luego reconstruirse e ir transformando su rol. Aquí, cada uno de ellos trasmuta y cambia de rol, de ahí que García use como recurso la antítesis; para el caso el personaje-héroe se transforma dentro del proceso en el antihéroe y viceversa. (2002, p. 102).

De acuerdo con García, el antihéroe como propuesta estética es tratado desde el carácter carnavalesco y polifónico al que le apunta Bajtin en sus estudios de Edad Media. Igualmente, este teatro se ha servido del antihéroe que propone Brecht, como un saco de contrariedades, más lleno de defectos que de cualidades y con una realidad convulsiva e inestable. Aquí nos encontramos con dos antihéroes (Sancho y Don Quijote) que se contemplan más en la precariedad que en sus virtudes. (2002, p. 102).

Otro aspecto que García toma con mayor relevancia en su trabajo de dramaturgo es la *acción teatral*. Ésta es entendida como la relación directa que hay entre cada escena y el público. En palabras de Aristóteles (384 A. C.-322 A. C.) es mito o cadena de conflictos, en jerga teatral entendida como fábula. El autor toma este rasgo e hila doce aventuras de Don Quijote que se van tejiendo en dos principales hacia la *de construcción*<sup>7</sup> del personaje. El

---

<sup>7</sup> Proceso por el cual el personaje se va encontrando dentro de un ser que ha venido mostrando pero que al final rechaza, dado que se descubre en otro que ignoraba. (García, 2002, p. 104).

personaje se va deshaciendo para luego encontrarse en un mundo de contradicciones dentro de la escena. (García, 2002, p. 104).

En adición, Santiago García conecta el *espacio* y el *tiempo* a su adaptación. “Aquí es donde el dramaturgo puede jugar a su antojo con lo que es inexorable e imposible de detener, acelerar o retroceder, que es la realidad”. (García, 2002, p. 104). De lo que se trata entonces es de jugar con el tiempo que transita en una realidad escénica. El dramaturgo puede aportar a la obra la extensión en un determinado diálogo, en una imagen en lo temporal, en un momento puede ser de noche y al instante encontrarse en un amanecer. Esto permite que el espectador se vincule a un lugar para soñar e imaginar; en una alucinación con la regocijada realidad. (García, 2002, p. 104).

Por último, García se refiere a un aspecto que se define como *lúdico* y *carnavalesco*, referido al teatro de la Edad Media y el Renacimiento en donde tenía lugar las plazas y las ferias. En este teatro la *polifonía* es una de sus mayores características. Gracias a este aspecto García, en su *Quijote*, logra ensamblar un estímulo de voces que se van modificando a medida que la escena cambia. En una de ellas, por ejemplo, muestra cómo las campesinas, que Don Quijote ve como dulces princesas, a la vista de Sancho se modifican en simples campesinas. (García, 2002, p. 105).

García concluye diciendo que a pesar de que la idea principal parte de la obra monumental de Cervantes, cabe anotar que el texto-guion fue producto creativo del grupo *La Candelaria*, y que a pesar de ser una obra tan renombrada y trabajada, el grupo supo extraer un nuevo avance en cuanto a escenografía, vestuario, luces, temática, sonido y luces. (2002, p. 106).

En otro aspecto, García (2002, p. 124) en un capítulo denominado “El oficio de un escritor de obras de teatro”, presenta a grandes rasgos un proceso de escritura teatral. El capítulo es introducido bajo la premisa de que escribir obras de teatro es un oficio más que un arte. Es arte cuando es representado. Es un oficio en cuanto que se requiere de conocimiento de técnicas, leyes y reglas que se adquieren con la experiencia y la práctica en escena.

La adaptación de una novela al ámbito teatral, no necesariamente debe guardarle fidelidad. La adaptación puede surgir a través de un texto o una historia personal o universal. El texto, asimismo, puede ser adaptado pensando en el público al que se va a presentar.

García, en uno de sus escritos titulado *Nosotros los Comunes*, se deja contagiar de la revuelta de los comuneros de 1871, y se idea toda una estrategia para que su obra perdurará por largo tiempo. Así pues, se propone escribirla directamente al público que le ayudará en este desafío. Entonces la obra es escrita para un público que según él, hará que la obra prevalezca y circule por un buen tiempo. García escribe y adapta su obra para que obreros, estudiantes y empleados se enamoren de ésta y así se garanticen la existencia del producto. (2002, p. 125). Sin duda, tener en cuenta para quién se escribe a la hora de un proceso dramático, es una estrategia que García adopta a la hora de producir un guion teatral.

Otra experiencia de creación y adaptación surge a partir de la obra de Quevedo titulada *El buscón*. Allí, el propósito no es tomar la obra y adaptarla (García 2002, p. 125). No. García presenta otra forma de tratarla. Como primera instancia, García recuerda a Quevedo desde su infancia, pues su abuela se sentaba a contarle sus cuentos cuando era pequeño. El dramaturgo, en un afán por recrearlos al modo en que su abuela se los había relatado, da un giro total a la obra y en vez de ajustar la original, crea y escribe a partir de sus

recuerdos y de lecturas de temática criolla. El resultado de este proceso es la obra intitulada *El diálogo del rebusque*. La idea quedó entonces, adaptada a un contexto colombiano, caracterizando un Quevedo criollo.

Más adelante hace una nueva versión de *La Tragedia del fin de Atahualpa*. En esta versión la dramaturgia es bautizada a nombre propio: *Corre, corre, Carigüeta*. Conservó, al igual que el escrito original, una estructura hierática casi primitiva. Cambió su originalidad constituida en lo ritualístico y mítico y lo transformó hacia un carácter reflexivo y polémico. (García 2002, p. 125).

En su progreso, surge su texto *Maravilla estar*, originario de la lectura de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. En tal ocasión, García usa el elemento de la intertextualidad<sup>8</sup> abriendo paso a otras propuestas, incluso ajenas a lo que en ese momento se pretendía, como las de Beckett, Ionesco o Jean Tardieu.

Finalmente, este dramaturgo se acerca a la obra de Nabokov (1960), *Invitado a una decapitación*. Tras la elaboración de este texto, García le da una titulación nueva: *Manda Patibularia*. Dice que lo que más le gustó fue ese vínculo con el personaje principal pues, éste encajaba de manera grata con ese personaje de antihéroe que en otras de sus propuestas había tratado. Saldado esto, García (2002, p. 131) arguye:

la preocupación era encontrar un personaje y unos determinados acontecimientos que trataran o se refirieran al tema tal cual de la justicia. Me atrevería decir que si se quiere

---

<sup>8</sup> “Operación de ideas o frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente, hay que añadir una operación paralela y casi idéntica: la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas”. (Vila- Matas, E. *Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey México, 1 de agosto de 2008*, s.p. Recuperado el 9 de Agosto de 2015. <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textmonterrey.html>).

tratar un tema candente del presente, se tiene que hacer un desplazamiento forzoso al pasado o, como en este caso, a un espacio-tiempo indeterminado. Si lo particular es impreciso se puede jugar al riesgo de encontrar la precisión en lo universal.

Cabe resaltar que estos trabajos expuestos, cuenta García, al momento del montaje cambian ampliamente, puesto que existen otros textos que intervienen, como por ejemplo, la interpretación del actor que aporta otro rumbo a la adaptación, la visión del director, el espectador, la escenografía, entre otros. Sin embargo, se conserva las ideas cumbres y el hilo conductor. (2002, p. 131).

Por otro lado, el Teatro Libre de la ciudad de Bogotá presenta un trabajo de dramaturgia a través de las novelas del escritor ruso Dostoievski. Este trabajo fue realizado durante 2005 a 2009, cinco años consecutivos de labor. En el libro *La doble cara de la incertidumbre*, publicado por la universidad de los Andes, se puede ver que el director de este teatro Ricardo Camacho, quien a pesar de no ser un dramaturgo consumado, junto con su colega Patricia Jaramillo llevan a cabo el trabajo de transformar las novelas policiacas del autor, al fenómeno teatral.

*Crimen y Castigo, El idiota, Los hermanos Karamazov y Los demonios* son cuatro obras de Dostoievski que el Teatro Libre ha investigado y trabajado. Desde su obra se logra conjurar las palabras literarias junto con la acción teatral (Camacho y Jaramillo, 2010, p. 12), no en vano, Vladimir Nabokov (1997, p. 206) asevera que Dostoievski “parece haber sido escogido por el lado de las letras rusas para ser el mayor dramaturgo de Rusia, pero erró el camino y escribió novelas”. Así pues este aspecto confirma el deleite de Camacho y Jaramillo al pensar en la obra literaria de Dostoievski como una puesta en escena significativa para el teatro. (Camacho, 2010, p. 12).

Camacho y Jaramillo durante sus estudios a Dostoievski aclaran que él veía primero la acción teatral y el suceso dramático antes que la escritura del mismo en sí. (Camacho, 2010, p. 14). Jaramillo cita que él construía en sus novelas toda una secuencia atmosférica de manera que el lector/espectador se adentrara de manera más sensible a su obra. (2010, p. 14). Estos autores afirman, pues, que en cuestiones teatrales Dostoievski estaba involucrado desde el instante que él mismo, se planteaba su escritura, haciendo que la acción, al igual que en el teatro, ocurriera con la rapidez suficiente para que el espectador/lector siguiera la dinamicidad de la obra. (Camacho, 2010, p. 14).

Jaramillo, relata en el prólogo del libro *La doble cara de la incertidumbre*, el proceso hacia la aprobación de una novela de Dostoievski en el ámbito teatral. Allí narra cada aspecto que fue tenido en cuenta, los actores, los productores y el papel del dramaturgo y los aspectos del antihéroe que deseaban proponer.

De igual forma, Jaramillo relata las vivencias de los actores para concebir un personaje ajeno a su época y a su concepción de ser. En este proceso, los actores experimentaron las puestas del autor, ante Dios y el diablo, trabajando para no distorsionar el mensaje al hacer un gesto exagerado que develara en la interpretación el conflicto moral.

El trabajo de Camacho y Jaramillo fue aún más arduo. Su misión era lograr que en menor extensión se captara la esencia de la obra, es decir, que no tuviera nada que ver con la duración sino que cada personaje citado se vinculara de la misma forma misteriosa y paralela en que Dostoievski los relataba. (Camacho, 2010, p. 12-16).

Seduro (1977, p. 108) en su libro *Dostoievski in Russian and World Theater*, afirma que para hacer una adaptación literaria a la dramaturgia se hace necesario cambiar la novela tanto como pueda, preservando sólo un episodio o algo similar, o tomando la idea original y

cambiando la historia. Entonces la adaptación para Camacho y Jaramillo, se inició haciendo un esquema inicial de los incidentes y personajes que trascienden la historia. Así mismo, empezaron a florecer elementos dramáticos y su posible encuentro con el escenario.

Para ese entonces Camacho también iba trabajando como director. Creó en el escenario, una secuencia y unos planos de ensayo y error. Mientras que se iba trabajando en la adaptación, también se iba probando lo que en papel carecía de realidad y de posibilidades. Así le dio a cada actor su personaje para que hicieran vivir lo escrito en el escenario. Las novelas entonces empezaban a cobrar vida. No obstante, lo escrito jugaba un papel muy importante, pero, si al representarlo, no se transmitía de manera contundente la interpretación original, la idea se abolía y se manifestaban nuevos intentos que si llegaran al objetivo propuesto. (Camacho, 2010, p. 18).

Camacho (2010) en la construcción de *Crimen y Castigo*, explica:

¿Qué hace usted cuando va a adaptar al teatro una novela de 400 páginas? Es muy difícil. Para mí lo principal era la discusión entre Raskolnikov y el Inspector, pero había muchas cosas que iban a quedar de lado, porque esa novela podría dar para 3 o 4 obras de teatro [...] Montamos *Crimen y Castigo* sobre dos ejes: la relación entre Raskolnikov y el Inspector; y Raskolnikov y Sonia, cada detalle era exclusivo. (p. 20).

En torno a estas dos perspectivas de adaptación se concluye que: el teatro La Candelaria y el Teatro Libre, trabajan con diferentes elementos para la transposición de la literatura al drama:



1. Mientras que en el primero la interacción entre obra y público y la relación de la obra con un momento actual es vital; en el segundo prima la investigación, secuencia atmosférica y ejes temáticos.

2. El teatro La Candelaria se centra en la relación del dramaturgo con la obra transpuesta, asimismo en la creación del contexto y los recuerdos que en ese momento pasan por la vida de los actores y el creador teatral. El Teatro Libre, en cambio, centra su interés en la investigación desde la vida del escritor hasta la obra del mismo para poder crear una secuencia atmosférica que no intervenga con lo que el escritor como primera instancia ha propuesto.

3. El tratamiento teatral del protagonista como el antihéroe propuesto por García, es como un saco de contrariedades más lleno de defectos que cualidades, que vive en una realidad convulsiva e inestable. Aquí el antihéroe tiene las características expuestas por Brecht. Para el Teatro Libre, el héroe está fundido en la obra misma. Su protagonismo está en presentar el sentido mismo del escrito a través de la representación y sus características están dadas a partir de los hallazgos de la investigación.

4. Tanto para La Candelaria como para el Teatro Libre la intuición de teatralidad en el texto-origen y en el proceso, es de suma importancia para llevar a cabo la transposición.

5. Para La Candelaria, atmósfera y escenografía son condición del actor, para el Teatro Libre nacen de los ejes temáticos.

6. La simplificación, la contracción y/o síntesis de la fábula, diálogos y personajes juegan un papel importante en el proceso de transposición.

7. La polifonía en La Candelaria y el Teatro Libre se da por la intervención de distintos personajes en la construcción de una escena.

8. La intertextualidad es para ambos colectivos escénicos un fundamento importante para el enriquecimiento del texto-destino.

Tras este paralelo entre estos dos colectivos y sus sistemas de teatralización, se realiza ahora una descripción de cómo los elementos reseñados pueden o no ser utilizados para la transposición, objeto de esta propuesta.

1. Para esta investigación prima la articulación entre fábula y acción dramática. Los ejes temáticos, el público, la actualidad etc., aparecen en un segundo plano porque el objetivo de esta investigación no está en la puesta en escena, en la relación antes nombrada.

2. En esta investigación prevalece el texto-origen y la perspectiva de su autor, también lo que se dice al respecto de la obra dentro de un plano literario, cómo fue construida, sus referentes y su posibilidades simbólicas. Así mismo la participación del creador teatral juega un papel importante en cuanto que establece las condiciones para la teatralización del texto y por tanto es un punto de anclaje en este proceso.

3. Tal como García plantea el antihéroe, (saco de contrariedades expuestas por Brecht), así mismo se pretende abordar a los personajes en esta transposición teatral de *Aura*. El esquema de personajes (por nivel de importancia) se tomará del Teatro Libre.

4. Tal como en los conjuros de Consuelo, y en toda la feminidad; esta transposición está guiada por la *intuición* desde el tuétano hasta la dermis. Este concepto se profundiza con Brook, en la siguiente parte.

5. La atmósfera (penumbra, zozobra, y misterio), viene pautada desde el texto base. Además se tendrá en cuenta el tratamiento Teatro Libre da a la secuencia atmosférica.

6. El principio de simplicidad es también parte de la condición de este texto dramático, en cuanto que omite fragmentos del texto-origen, reúne, y sintetiza información en símbolos específicos.

7. La polifonía está dada por la voz en segunda persona que originalmente emplea Fuentes en su obra; en ella subyacen diferentes interpretaciones, esta voz pudiera ser Consuelo, Felipe, el lector, o un narrador omnisciente.

8. La intertextualidad se utiliza para alimentar los conceptos en la construcción de los personajes, (arquetipos), referentes simbólicos, acontecimientos históricos, e indicios re-contextualizados, así como toda la teoría hasta ahora expuesta.

### **Consideraciones para la construcción de la dramaturgia**

Este apartado busca situar algunas recomendaciones que permitan revelar el sentido profundo de la teatralización a través de la experiencia de Peter Brook, y su exploración en este arte. El interés es cotejar sus enfoques en relación las posibilidades de esta transposición, y brindar así más elementos que fortalezcan teóricamente esta propuesta.

Hacia 1987 Peter Brook en su libro *Provocaciones*, después de su renuncia al Royal Shakespeare Company, decide estudiar el teatro occidental de la mano del oriental, como una forma más experimental, trasponiendo los límites convencionales impuestos en el teatro. De

allí parte, contando lo que vivió para llegar a creer en el teatro que hoy por hoy lleva el nombre de sus investigaciones, el teatro experimental.

Brook (1987) dice, “Hay una intuición sin forma que es mi relación con la pieza”. A partir de la palabra *intuición*, Brook inicia un contacto con la obra teatral para empezar a realizarla como montaje.

No hay técnica, no hay una noción específica de trabajar una obra con una estructura propia. Se empieza a trabajar desde esa sensación vaga que denomina intuición. Desde allí empieza con los preparativos. Al hablar de preparativos se presentan dos fases: la preparación y el nacimiento. En la preparación, no se habla de esa que da pie a la construcción de algo, al contrario se habla de la preparación del actor. Brook dice que cuando este se dispone a la preparación, se demuestran aspectos que el actor le impone al personaje y no le deja ser. (p. 17).

Se puede derivar de lo anterior, que al ajustar la teoría de preparación y nacimiento de Brook al acto dramático en el traslado una obra literaria al drama, la preparación juega un papel muy importante. El texto-origen ha dado una señal y esta deriva en la posibilidad intuitiva de poder ser transformada. Asimismo asumir el llamado y emprender el cometido, no es de ninguna manera reescribir la obra en su totalidad sino que, a medida que se avanza, se va trazando un nuevo esquema, que modifica las formas dadas; la intuición guía al dramaturgo y la obra en sí le muestra el recorrido para celebrar el nacimiento, la transformación.

De acuerdo con Brook (1987, p. 19), cuando la preparación es real, se puede sentir que el actor ha sido invadido poro a poro por el personaje y para el caso, el resultado final de adaptación habrá invadido la palabra teatral.

Pasar de una palabra a otra debe hacerse de manera sutil. El texto debe tener una rica vida interior, que no sólo el personaje se enriquezca sino que por el simple hecho de estar escrita al ser leída ya tenga vida propia.

Palabras y ritmo. El texto debe llevar un ritmo en sus palabras para decir menos y expresar más. (Brook, 1987, p. 48). Para que una obra se parezca a la vida, debe existir un constante movimiento de ida y vuelta entre el punto de vista social y el punto de vista personal; en otras palabras, entre lo individual y lo general, entre lo íntimo y lo público. (Brook, 1987, p. 59).

Para Brook (1987, p. 59), las piezas de Chejov, por ejemplo, contienen este movimiento. Chejov subraya las emociones de un personaje sólo para revelar, momento después, algún aspecto social del grupo. Y existe aún otro movimiento. Es la alternancia entre los otros aspectos superficiales de la vida y aquellos más secretos. Si esto también está presente, toda la pieza adquiere entonces una textura infinitamente más rica. Un desplazamiento y conexión entonces, por la vida del individuo-personaje, hace que sea más real a la vida cotidiana.

En esto la disyuntiva ritmo literario y dramático cobra un sentido externo, porque ciertos elementos pasan a ser de tratamiento público; es decir expresos, manifiestos; a considerarse materia privada, es decir concepciones del espectador. Este ritmo en la dramaturgia está dado por la imagen y/o la acción, en la literatura el ritmo está en la palabra y ésta misma es su principal condición.

Considerando estos aspectos, es posible entender que en el tratamiento de la transposición, muchos diálogos desaparecen y otros se transforman para permitir esa apropiación rítmica y permitir al espectador-lector un momento para rumiar el gesto, la

imagen, o la palabra accionada, en una nueva interpretación. Para ello el creador teatral debió haber hecho su propio tratamiento para proponer, en determinada estructura su abstracción.

Brook menciona también a Shakesperare (1987, p, 59) que parece adoptar su propia técnica al escribir una obra de teatro al usar el verso libre. Éste le permite eliminar los detalles superfluos e irrelevantes y en vez de asumir lo banal; las ideas, imágenes, sonidos y pensamientos son tomados como instantes de dinamismo.

Brook (1987, p. 61), habla de crear una nueva forma, de que así como el verso libre funcionó para la época, funcione en su siglo XX. Por su parte, Brecht plantea un nuevo recurso, la alienación<sup>9</sup>. Este distanciamiento, deja un sinnúmero de sensaciones por parte del espectador. La experiencia que maneja el espectador con lo que está viendo representa una calificación objetiva. Por ejemplo sugiere Brook (1987) que en la obra de Peter Weiss, *Marat-Sade* (Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representado por el grupo teatral del Hospital de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade, (1964), todo está pensado para golpear al espectador en la mandíbula, curarlo, dejar que se concientice de lo que le ha pasado, para nuevamente golpearlo. (p.63).

La obra se vuelve su aliada y nuevamente vuelve a controlar sus sentidos, no sin llevarse, por supuesto, algo de ésta. Allí la alienación, juega un papel importante, pues a pesar de que el espectador se trastoca, solo vendría a ser una relación objetiva del mundo con las ideas. (Brook, 1987, p. 63),

---

<sup>9</sup> La alienación es el arte de plantear una acción con un distanciamiento tal que pueda ser juzgada objetivamente, de manera que pueda ser contemplada en relación con el mundo- o mejor con los mundos- que la circundan. (Brook, Provocaciones: Cuarenta años de experimentación en el teatro (1946/1987), 1987, pág. 61)

Weiss (en Brook, 1987, p. 63) dice que todo lo que ocurre en la creación sea, por ejemplo, un factor de contrariedades que se van enriqueciendo mutuamente como lo literario con lo burdo, lo intelectual con lo físico, de lo noble a lo popular; es decir, mira hacia todas las direcciones para percibir el sentido. De forma tal, que al relacionar los opuestos y enfrentar las contradicciones “Nos deja en carne viva (al espectador) lo expuesto. No defiende un sentido, lo busca y entrega la responsabilidad de encontrar las respuestas exactamente a quien deba asumirla. No al dramaturgo, sino a nosotros mismos”.

Brook en su adaptación de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, fue más allá, al mostrar, no la tierna y sentimental historia de amor; sino una historia en donde se retomará la pasión, la intriga, la violencia, la emoción de las similitudes hediondas, los feudos. Pretende rescatar la poesía y la belleza de las cloacas de Verona y haciendo a un lado el romance entre dos jóvenes para convertirlo solo en un incidente y pasar a un segundo plano. (Brook, 1987, p. 64).

Hablando de Shakespeare, Brook (1987), resalta que él trabaja el diálogo como una interpretación infinita, que es la esencia de lo real. Es decir, cada quien le da nuevo sentido a la cosa en sí misma. Hay una gama de interpretaciones, se toma las palabras y se reorganizan de tal sentido que, la infinidad de nuevas formas se van dando. Es posible que en este ejercicio se encuentre el punto esencial de aquel que lo percibe: entender que este acto de interpretación y juego es netamente subjetivo, pues cada persona trae consigo lo que es. Entonces dice Brook que cuando la interpretación ocurre, ésta está sujeta del ser que la produce. Sin embargo, es viable, atemperar el ego y encausarlo a que la emoción y sentimiento subjetivo no supere la obra en sí. Éstas son maneras para que la nueva forma de creación sea tan verdadera y aceptable como la original. (p.65).

Por su parte, en su primera dramaturgia *Labores de amor perdidas*, Brook (1987), creía que su función como director era tener una visión de la pieza y expresarla. Pensaba además, que la puesta en escena al igual que en el cine, era presentar una serie de imágenes que de una u otra forma lograra captar los sucesos de dicha obra. Esto convertía al dramaturgo en una especie de diseñador y a la obra en un producto final. Con el tiempo, y tras los estudios hubo que cambiarlo.

Brook se dio cuenta de que la pieza era esa imagen que el director o diseñador tiene de la obra, que al querer mostrarla de manera general lo que hacía era que la obra en sí careciera del sentido más allá de querer unificarla. No había nada nuevo, la obra se transformaba en un conglomerado de imágenes que su adaptador ponía sobre ella. Viendo esto, Brook, y tras sus estudios, evoluciona su pensamiento, instaurando la creación de la obra desde el... “sentimiento instintivo de que hay que hacer esa pieza, el ya, el ahora” (Brook, 1987, p. 92). El *ya* y el *ahora* se tornan imprescindibles para este dramaturgo.

La nueva pieza entonces debe contener elementos que confluyan y hagan de ésta el *ya* y el *ahora* (entendida esta teoría como el juicio de valor que la obra representa como creación), y no por el destructivo afán de tener que ejecutarla de una manera sistematizada.

Por consiguiente, se puede aprender de Brook (1987) que la creación de la obra se va dando a medida que se trabaja en ella y la adaptación no será un acontecimiento de lo que me gusta o no de la misma, sino lo que se va descubriendo a medida que se trabaja. Así el gusto por la obra, dejará de ser la meta primordial, para adentrarse más, un descubrimiento compartido, una analogía de lo que cada individuo necesita saber a cerca del mundo. Este proceso se da en los interventores; es decir, en el dramaturgo, el director, los actores y los espectadores. (p. 93).



A continuación en su apartado “Una Dialéctica para el Respeto”, Brook (1987) pone en cuestión el respeto o el irrespeto por seguir cada palabra exacta al texto original. En *Sueño de una noche de Verano* de Shakespeare, el dramaturgo considera que cada palabra del texto original debe ser dicha al pie de la letra, pues según él, estas palabras elegidas por Shakespeare, son importantes y puestas de manera exacta, están en donde deben estar. En consecuencia, Brook delibera que al tener la convicción absoluta en un texto, éste nos conduce a la perfección del mismo. (p.95).

No obstante, Peter Brook (1987), lo deja al libre albedrío. El texto, se decide según las circunstancias de cada nuevo creador. Qué palabras quiere cambiar o qué escenas resultan insulsas para lograr el objetivo, son medidas del dramaturgo, eso sí, dejando en claro que se debe creer en el propio juicio y aceptar las consecuencias. Si se decide tratar el texto de tal o cuál manera, el mismo dramaturgo de tal altercado debe asumir el resultado de su exploración dando por sentado que la obra se convierte en una entidad viviente, donde no hay un tema, hay *mis descubrimientos*, que pueden ser los de cualquiera. (p. 95).

En suma Brook profundiza en el concepto de *intuición* como un principio clave para esta transposición; además se elaborará un vínculo de lo privado a lo social susceptible a ser involucrado, junto a una rítmica que permitirá identificar momentos de catarsis e intervalos de quietud en el texto- destino.

En resumen, se tomarán diferentes elementos que facilitan la transposición de la obra literaria a la dramática. Así nociones como el antihéroe, la acción teatral, la polifonía, la intertextualidad, la atmósfera, los personajes, la intuición, de lo privado a lo social y por último la rítmica; serán incluidos metodológicamente en el marco estructurado por Sanchis

Sinisterra (2012) acerca de “Dramaturgia Fabular” y desde la “Dramatología” que propone García Barrientos (2003).

### **Elementos para la Construcción.**

Sanchis Sinisterra (2012, p. 51) propone una modalidad de intervención dramatúrgica, que está centrada en la articulación entre *fábula* y *acción dramática* y a la que llama “Dramaturgia Fabular”.

En un relato la *historia* vendrá a ser la cadena de acontecimientos que el texto nos permite evocar, en consecuencia, en la obra dramática ésta se conoce como *fábula*. El *discurso*, en el relato, equivaldría a la *acción dramática* que es la que organiza la recepción particular de dichos acontecimientos; es decir, la acción dramática “es el modo específico en que una obra teatral dispone la recepción de la fábula”; ésta elige qué cuenta y cómo se cuenta”. (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 51).

A partir de este precepto, en donde historia es a fábula como discurso es, a acción dramática, la elaboración de esta propuesta pretende poner en diálogo dos teorías que complementan la transposición. De este modo, Sanchis Sinisterra (2012, p. 51) propone que el discurso, la temporalidad, la espacialidad, los personajes y la figuratividad, sean puntos de articulación entre la fábula y la acción teatral.

Del mismo modo García Barrientos (2003, p.140) propone cuatro elementos para su elaboración: el tiempo, el espacio, los personajes y el público (este último factor no se desarrolla durante el proceso ya que no se ha trabajado el montaje como tal).

Sanchis Sinisterra (2012) arguye que para abordar estos cinco ámbitos el creador teatral debe abordar como primera instancia el discurso narrativo de la obra original y de esta

forma adecuarlo al ámbito de la dramaturgia. Durante este ejercicio la dramaturgia fabular va reconstruyendo los acontecimientos para luego organizarlos desde una acción teatral propuesta por el creador teatral. (p. 58).

### **El discurso**

En este apartado “el autor puede decidir que las informaciones sobre los antecedentes de los personajes, las situaciones extraescénicas, los deseos, las aspiraciones profundas de los personajes, etc., aparezcan en forma de una relación dialogal”. (Sanchis Sinisterra, 2012, p.68). La relación dialogal puede ir encaminada hacia el monologo, el soliloquio o el coloquio; incluso se puede hacer que “un personaje rompa la cuarta pared y narre al público” (Sanchis Sinisterra, 2012, p.69). Así pues, el dispositivo dialogal ofrece una rica gama de formas en que puede articularse la fábula con la acción teatral, a ello García Barrientos hace las siguientes precisiones:

### **Los Diálogos**

Dentro de un personaje dramático deben considerarse los *diálogos*<sup>10</sup> como parte de su caracterización. García Barrientos (2003, p. 48), sustenta la palabra *diálogo* como “el componente verbal del drama, *dicho* efectivamente por los actores-personajes en la escenificación y transcrito en el texto dramático (transcripción que implica simplificación y pérdida de una parte de la información, parcialmente recuperable mediante las

---

<sup>10</sup> En la obra literaria todo el mundo ficticio se sustenta en palabras escritas, que se agrupan en dos clases complementarias de texto, las acotaciones y el diálogo. Las primeras se traducen en el espectáculo básicamente en visiones, el segundo pasa de escrito a oral, de leído ha efectivamente pronunciado: constituye la dicción dramática, que sirve de soporte –principal en el teatro europeo– a la ficción. (García Barrientos, 2003, p. 37)

acotaciones paraverbales).” A partir de este concepto, García Barrientos (2003), propone una serie de derivaciones en cuanto a diálogo se refiere, que facilita un tanto la adaptación de los mismos desde la narrativa al drama.

**a) Coloquio:** Es el diálogo con interlocutor(es) o, según la acepción común en español, la «conversación entre dos o más personas», que coincide con el significado corriente de diálogo. (p. 59).

**b) Soliloquio:** Es el diálogo sin interlocutor, esto es, el discurso de un personaje solo hablando consigo mismo. (p. 60).

**c) Monólogo:** Es el diálogo (de cierta extensión) sin respuesta verbal (considerable) del interlocutor, o porque no hay interlocutor o porque no puede o no quiere contestar verbalmente (pero pudiendo hacerlo, o no, por otros medios). (p. 61).

De otro lado, al establecer la estructura del género drama se propone la acotación como una herramienta facilitadora en cuanto a ubicación y comprensión de una acción a otra se refiere. Es la acotación la que ayuda a descifrar al personaje, al lugar, a la intención e intención que se describen y que el actor puede, además replantear según convenga.

### **La temporalidad**

El ámbito de la temporalidad demanda determinar qué importancia reciben los episodios y los segmentos de la fábula y, por tanto, qué extensión merecerán en la transposición. (Sanchis Sinisterra, 2012, p.61). Esta determinación, dependerá del dramaturgo, que es quien puede operar y manipular el nivel de importancia de los episodios en su dramatización; además, en esta indagación está comprometida la propia visualización y teatralización del material narrativo. En la temporalidad hay una clasificación de los

sucesos que se tratan en los episodios de la fábula en la dramatización como lo son *los antecedentes, los ocurrentes y los inminentes*. (Sanchis Sinisterra, 2012, p.61).

Los antecedentes, “son aquellos que el dramaturgo no está interesado en dramatizar, sino sólo evocar. No aparecen a la vista del público, pero son referidos, narrados”. (Sanchis Sinisterra, 2012, p.61).

Los segundos sucesos son los ocurrentes, que son “aquellos acontecimientos cuyo desenvolvimiento vemos: cuya dramatización desplegamos a través de la acción dramática; lo que los hace visibles al espectador”. (Sanchis Sinisterra, 2012, p.61).

Por último, los sucesos inminentes son “aquellos acontecimientos que no llegan a ocurrir en escena, pero que se perciben que van a ocurrir”. (Sanchis Sinisterra, 2012, p.61). Muchas veces este tipo de suceso provoca la “escritura” del espectador llegando a ser rica y productiva. (P.61).

Por su parte García Barrientos (2003, p. 75-222) en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro*, trabaja el elemento tiempo.

Desde este elemento se habla del privilegio que tiene el teatro al contar con un tiempo real, es decir, que todo lo que se representa ocurre de manera inmediata.

Este elemento está representado por tres niveles temporales:

el tiempo pragmático, realmente vivido, de la escenificación o «tiempo escénico»; el tiempo significado de la fábula, mentalmente (re)construido por el espectador, o «tiempo diegético»; y el tiempo estrictamente representado del drama, de carácter artístico o artificial y que resulta de la relación que contraen entre sí los dos anteriores, o «tiempo dramático». (García Barrientos, 2003, p. 76).

De este modo al contrastar la teoría de estos dos autores se puede decir que los sucesos ocurrentes van de la mano del tiempo pragmático y por lógica del tiempo dramático ya que, la acción se va desarrollando conforme va transcurriendo el tiempo real. A su vez los sucesos inminentes y los antecedentes subyacen al tiempo diegético porque corresponden a interpretaciones de los acontecimientos anteriores y posteriores que el espectador elabora a partir de la obra; asimismo y en percepción del Creador Teatral, los signos presentes en la dramaturgia, que son del campo diegético, a su vez hacen parte de los sucesos inminentes y de los antecedentes, en cuanto que son constituidos a partir de la experiencia y/o expectativa del sujeto.

### **La espacialidad**

Las decisiones tomadas en la temporalidad deberán ser relacionadas con la de la espacialidad. Entonces bien, la espacialidad demanda “decidir el tipo de relación que hay entre lo que ocurre al lado o fuera de ella”, es decir, la relación entre intraescena y extraescena. (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 62).

La extraescena y la intraescena, “es aquello que no es visualizado, pero que evidentemente existe como ámbito envolvente de la acción dramática propiamente dicha. (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 64). Entonces al mencionar la dialéctica escena- extraescena o escena-intraescena tendrá efectos enriquecedores sobre la dramatización.

De este mismo modo García Barrientos (2003, p.104) complementa arguyendo que el espacio podría presentarse desde dos perspectivas, la primera de ellas desde un espacio constituido por la infraestructura del teatro; es decir, la parte física y otro, que es al que la propuesta le apunta, el espacio constituido como atmósfera, bien sea dotado por el

dramaturgo y los actores desde la puesta en escena y los elementos de escenografía (ambientación, elementos escenográficos, etc.) o bien, por todos los que intervienen en la creación del drama.

Desde esta perspectiva la propuesta se centra en dos aspectos: lo que ocurre en la escena -intraescena y la escena-extraescena en la puesta en escena (ambientación y elementos escenográficos).

Así mismo, para complementar la propuesta desde el ámbito de la espacialidad, se tiene en cuenta lo dicho por Sanchis Sinisterra (2012) en donde argumenta que a través de *la topología del relato* se puede distinguir dos espacios simbólicos, en donde se puede desarrollar la acción dramática: lo privado y lo público (esto antes citado también en Brook). (P. 63).

### **Los personajes**

El personaje que interviene en el drama es considerado como un «artefacto» desmontable por el director y el actor y al que en última instancia, lo re-construye el espectador o el lector (García Barrientos, 2003, p.141).

Así pues el personaje es considerado como “representante y representado, «doblado» en el plano de la expresión y en el del contenido, a la vez persona ficticia y persona real, a diferencia del personaje narrativo, que, significado solo verbalmente, forma parte únicamente del contenido”. (García Barrientos, p.142).

El personaje dramático no es narrado como ocurre en la literatura, es encarnado por el actor o por el espectador-lector que le da vida de manera inmediata. Desde el drama, el personaje no se presenta en mayor medida en el texto, en cambio, en la narrativa, es un

narrador quien lo va contando incluso si hay diálogo de éste. Resulta poco usual que en la escenificación se leyera al pie de la letra la narración para ser representada, para ilustrarlo.

En la novela:

Has aprendido el camino. Tomas el candelabro y cruzas la sala y el vestíbulo. La primera puerta, frente a ti, es la de la anciana. Tocas con los nudillos, sin obtener respuesta. Tocas otra vez. Empujas la puerta: ella espera. Entras con cautela, murmurando:

Señora...Señora... (Fuentes, 2012, p. 22).

En la dramaturgia:

*Felipe camina, solo se sienten sus pasos. Él repite con ella el conteo. Va apareciendo, ante la luz tenue. Felipe con su portafolio pegado a su pecho<sup>11</sup>.*

**Felipe:** (voz ahogada) —¿Señora...señora? (Transposición).

El diálogo es asumido por el personaje y el público de forma inmediata y en la escenificación no solo es participe de manera real y ficticia sino que además participa de la representada, siendo ésta, la más recurrente a desaparecer, pues una vez se termina su función en escenario, solo es resucitada, con suerte, por la memoria del público.

El personaje real y ficticio, en cambio, prevalece desde lo escritural y lo representable pues, el actor real hace que éste perdure, a partir de la descripción, la psicología y la fisiología del mismo.

---

<sup>11</sup> Desde la perspectiva (teatral), la acotación puede definirse como la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación, virtual o actualizada, de un drama. (García Barrientos, 2003, p.43). Además es representada como los *no diálogos* que en ocasiones, y según el criterio del director, pueden llegar a utilizarse a conveniencia de la escenificación.



En consecuencia para facilitar el grado de aparición de cada personaje, Sanchis Sinisterra propone una *jerarquía dramática* que no solo tiene que ver con la presencia escénica de los personajes sino además con cómo se polarizan los tensores de la acción dramática. (2012, p. 66). De igual forma para jerarquizar un personaje también debe hacerse desde las *pautas psicoafectivas* ya que éstas determinan cuál será la psicología del personaje, no solo desde el espectador sino que también entre ellos mismos: “¿quién es dominante, quién es el dominado?”. (p. 66). No obstante como argumenta Sanchis Sinisterra (2012), “habría que procurar en todo caso, que tales esquemas no sean rígidos, que se produzcan inversiones, variaciones, súbitos cambios y desdoblamientos”. (P. 66).

Otro aspecto significativo en el ámbito de los personajes es organizar “qué personajes entran en contacto en la acción dramática, y con qué recurrencia” (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 66); para ello, García Barrientos (2003) presenta una clasificación de los personajes en su rol y economía dramática:

Los personajes *ausentes*. Son los “del «aquí y ahora» de la acción dramática, personajes meramente «aludidos», correspondientes a los espacios que llamamos autónomos” (García Barrientos, p.149) como es el caso del marido de Bernarda en la obra *La casa de Bernarda Alba de García Lorca*, en cuyo reparto el esposo es pieza clave en la sustentación de la historia, pues a pesar de que solo sea nombrado, es trascendental en el relato. Se sabe de su existencia al convocar su recuerdo más no su presencia física.

Otro tipo de personajes son los *latentes*, “es decir más ocultos que ausentes, y que corresponden a los espacios contiguos” (p.149), como el personaje de Pepe Romano, en la misma obra. Pues a pesar de que él nunca aparece, es de vital importancia para el desarrollo de la historia.

Por último, los personajes *patentes*, que son los que se definen “estrictamente como dramáticos, que están presentes y son visibles a la vez, que entran en el espacio escenográfico o que llegan a encarnarse en un actor” (p.149). De estos personajes se podrían citar muchos ejemplos, así que solo diremos que son aquellos que reencarnan de manera psicológica y física en la escenificación, como *Bernarda*.

Con la jerarquización desde pautas psicoafectivas y la clasificación de los personajes en ausentes, latentes y patentes, se puede definir a los personajes que intervendrán en la transposición y así mismo hacer que la acción dramática se prolongue más allá de la fábula.

### **El arquetipo**

Para hablar de arquetipo en la propuesta, se hablará desde el concepto construido por Carl Gustav Jung (1946) en donde expone:

un arquetipo es la designación con la que significo formas o imágenes de naturaleza colectiva, que se dan casi universalmente como constituyentes de los mitos y, al propio tiempo, como productos individuales autóctonos de origen inconsciente. Los motivos arquetípicos provienen, verosímilmente, de aquellas creaciones del espíritu humano transmisibles no sólo por tradición y migración sino también por herencia [...]

Supongo más bien que la propiedad heredada es algo así como la posibilidad formal de volver a producir las mismas ideas o, al menos, parecidas. A esta posibilidad la he llamado "arquetipo". (P. 35).

De esta forma, el arquetipo en la transposición estará guiado hacia el antihéroe, representado por Felipe; la muerta que regresa a la vida, en el caso de Aura; la hechicera,

representada por Consuelo; la criatura desde la “cosa repugnante” y finalmente, la doncella bella y frágil adepta a Aura.

### **La intertextualidad**

La intertextualidad como la “operación de ideas o frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente, hay que añadir una operación paralela y casi idéntica: la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas”. (Vilas-Mata, p. 15).

### **La figuratividad y mundo posible**

Al referir el ámbito de figuratividad y verosimilitud dentro de la propuesta, es preciso aclarar que cada grupo social y cultural tiene una “imagen de la realidad, imagen construida por la educación, por la ideología, por la religión, etc., y que a su vez “esa imagen de la realidad, el espacio y el tiempo tienen determinadas características; la causalidad funciona según determinadas leyes y los comportamientos de los personajes se rigen por una determinada lógica una determinada justificación”. (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 70). Tal acierto remite a que tanto el concepto de figuratividad como el de verosimilitud son relativos y “no hay una noción inmutable de realismo”. (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 71).

Dentro del proceso de transposición, se habla de una imagen de realidad porque a partir de ésta es viable crear “un mundo posible”. (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 73). En la novela *Aura*, por ejemplo, ya existe tal mundo, pues el autor se ha encargado de que este corresponda de una u otra forma al pacto de comunicabilidad con el lector o la opinión en

común. De esta forma, el Creador Teatral no parte de cero para recrear “un mundo posible” y toma referidos de la obra-origen para adecuarlos en la obra- destino.

En la novela:

Saga es una coneja que, simbólicamente para el creador teatral, representa la reproducción.

En la transposición:

Saga es bautizada como la criatura que representa una herramienta para dar vida.

¿Qué es un mundo posible? Sanchis Sinisterra (2012) define “al conjunto de sujetos, lugares, propiedades de los sujetos y de los lugares, acciones, comportamientos, fenómenos, leyes y causas que los rigen, etc., que se articulan en determinado texto” como mundo posible, así mismo como un mundo parcial con respecto al concebido como real. (P. 74).

En consecuencia, la creación de un mundo ficcional en la dramaturgia debe contemplar la introducción de “unas leyes de funcionamiento de la acción dramática que correspondan a la percepción e imagen actual de la realidad” (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 71); para ello la creación de un mundo posible se hace a través de tres propiedades que hacen viable su elaboración: “autoconsistencia, reversibilidad y la reactividad”. (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 76).

**La autoconsistencia.** Coherencia entre las leyes que rigen un mundo ficcional.

**La reversibilidad.** Capacidad para decir algo del mundo real en el mundo posible.

**La reactividad.** Capacidad que el mundo posible tiene de sugerir modificaciones.

Estas tres propiedades se tendrán en cuenta para la elaboración del mundo posible de *Invocación*.

## Capítulo VI .Invocación: De la literatura al drama.

*“Escribir no es un acto libre –ya lo sabemos- puesto que supone no solo someterse a esa terrible coacción del lenguaje, a sus formas significantes preestablecidas, a esa voz común, colectiva, que nosotros habitamos para hacer oír nuestro discurso, sino también someternos a una serie de pautas, de preceptos, de normas, que son lo que podríamos llamar la tradición, en nuestro caso Dramaturgia”. (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 25).*

Arriesgarse a escribir desde otra subjetividad diferente a la del creador teatral es sin duda un salto al vacío, pues no solo se está atado a lo ya escrito sino que además es un salto a lo ya conocido. Sin embargo, “el pensamiento contemporáneo nos ha revelado que el yo es una pura ilusión, que la persona es una construcción sociocultural y que, en definitiva, “yo somos muchos” y que además, “escribir no es tanto llegar a la “esencia” profunda de uno mismo sino, quizás, encontrar al otro que hay dentro de uno mismo, encontrar a los otros que hay dentro de uno mismo”. (Sanchis Sinisterra, 2012, p.26).

De este modo, dentro de cada uno hay una tribu que hace que al escribir teatro no solo exista una voz individual sino varias que se multiplican y crean diversos personajes que aparentemente no tienen nada que ver con cada uno pero que al final de cuentas, vienen hacer parte de esa tribu interior. (Sanchis Sinisterra, 2012, p.26).

Es así como el ejercicio de transposición de una obra literaria al drama no solo es tomada, de cierto modo, desde la posesión de lo ajeno sino que se encamina hacia la alteridad,

que al fin y al cabo, son ideas creadas por otros pero que al final le pertenecen al creador que logra que los personajes en sí tengan voz propia.

Haciendo claridad en la alteridad, que es importante en la transposición, a continuación se presenta una reestructuración cronológica posible de los hechos de la fábula.

## **El Discurso**

### **Discurso narrativo de la obra original**

- Felipe Montero es un joven historiador con manejo en el idioma francés que busca empleo.

- Consuelo es una anciana que vive en una casa amurallada y por la que no entra nada de luz. Ella quiere concluir las memorias de su difunto esposo por lo que quiere contratar a alguien para que las reescriba.

- En casa de Consuelo vive un criado y su hermosa sobrina Aura, que además de hacerle compañía la complace en todo. Asimismo Aura es tan bella que logra enamorar a Felipe Montero.

- Felipe quiere llevarse a la joven con él pero primero debe terminar las memorias inconclusas del General Llorente.

- Consuelo, válida de sus tretas, hace que Felipe la ame como si ella fuera Aura y así consigue que Felipe se quede a vivir para siempre con ellas.

Esta sencilla intervención sobre el nivel del discurso hace pensar que en las secuencias quedan interrogantes. ¿Cómo llegó Consuelo a convencer a Felipe de su estadía en casa?

¿Por qué Aura no reaparece con un discurso propio? ¿Cuál es el papel de la criatura en todo este embrollo? ¿Por qué Consuelo desea que Felipe se quede para siempre en aquella casa?

Al desarrollar este ejercicio, según Sanchis Sinisterra (2012) permite a los lectores dilucidar los acontecimientos y por ende reorganizar una nueva “valoración de los hechos”. (P.58). De igual manera para complementar el ejercicio, se hace un tratamiento del discurso de la obra original, de modo que el lector pueda articular de manera más clara la fábula con la acción dramática.

De acuerdo con el creador teatral, en *Aura* la fábula parte desde tres indicios de misterio. Como primer indicio se encuentra *la polifonía*. Desde el inicio el lector se hace diferentes preguntas al tratarse de un narrador en segunda persona. ¿Es Consuelo, Aura o Felipe quien está relatando? ¿O acaso interviene un cuarto personaje: el General Llorente o la criatura? ¿A quién le está hablando? ¿Es a Felipe, a Consuelo, a Aura o al lector? Se trata de todo un misterio porque desde un punto de partida, se desconoce quién relata y a quién manda obedecer ese voz.

Así pues la polifonía se encuentra desde el principio: “Lees ese anuncio”. (Fuentes, 2012, p. 11). Desde allí se evidencia que hay una instrucción dada por un alguien a otro alguien que en consecuencia puede ser cualquiera o muchos.

A medida que va transcurriendo el relato, se puede observar que las instrucciones son aparentemente para uno de los personajes, Felipe Montero: “piensas que otro historiador joven, en condiciones semejantes a las tuyas, ya ha leído ese mismo aviso, tomado la delantera, ocupado el puesto”. (Fuentes, 2012, p. 11); no obstante, al seguir el relato, la voz que sirve de oráculo, se escucha como si le hablará al lector, como si en vez de ser Felipe el elegido, lo es todo aquel que lo lea: “Vivirás ese día, idéntico a los demás, y no volverás a

recordarlo sino al día siguiente...”. (Fuentes, 2012, p. 12). Como se puede vislumbrar, *Aura* al estar escrito en segunda persona deja entre dicho que el lector también puede tratarse de un personaje.

En la transposición, la polifonía está dada desde: la hipnosis, el sonido de la campana, el reloj y el sueño de Consuelo (elementos que se detallan más adelante en la propuesta). A partir de estos elementos se puede pensar que hay varios personajes interviniendo en el destino de uno sólo (Felipe), pues no se trata de un personaje con voluntad propia, sino de uno hipnotizado y guiado por alguien más.

Como segundo indicio se encuentra *la atmósfera* en el que el relato se desarrolla. La casa de Consuelo posee un ambiente desconcertante pues ésta en la oscuridad y a su alrededor los olores de las plantas arrojan un perfume adormecedor. Así mismo los muebles, los accesorios, los rincones, las cenas, los sonidos, los silencios, los rituales que se celebran sin decirlo, son inquietantes: “ella te sorprenderá observando la mesa de noche, los frascos de distinto color, los vasos con líquidos blancuzcos... una cama a ras del suelo”. (Fuentes, 2012, p. 15). Los riñones en salsa, el vino espeso, el cordero, los ratones en los rincones, los gatos que maúllan, la hipnosis de Aura, la frialdad de Consuelo, el letargo de Felipe, la criatura exhausta, el fantasma del General Llorente, son elementos que se pueden atribuir a una atmósfera llena de misterio.

Como tercer y último indicio de misterio, se hace un acercamiento a *los personajes* en *Aura*. Aquí se reconocen tres personajes principales y tres secundarios (ausentes, latentes y patentes). Como ya se ha dicho, Aura, Consuelo y Felipe son personajes de la obra literaria en estudio. Ellos pueden ser denominados personajes patentes. Así mismo el General Llorente, la criatura y el criado, que solo es nombrado, podrían ser los personajes ausentes,



y latente en su orden. Cada personaje tiene una característica que lo hace misterioso, sin embargo por definir la propuesta, se hablará de Aura, Consuelo y la criatura.

Consuelo es la más misteriosa de todas, es una vieja que aparentemente está sola, sin fuerzas y esperando la muerte: "... doblada, corcovada, con la espina dorsal vencida". (Fuentes, 2012, p. 23). Sin embargo, Consuelo es el alma y la fuerza de la casa; sin ella es posible la carencia de lo demás: "han querido obligarme a vender. Muertas, antes. Esta casa está llena de recuerdos para nosotras. Solo muerta me sacarán de aquí...". (Fuentes, 2012, p. 24).

Se puede agregar que Consuelo al ser la fuerza que mantiene la casa, también puede llegar a ser el ser que mantiene el relato. Sin ella no habría conflicto. Además es desde la anciana desde donde se desprende la idea de que un joven vaya a su casa a concluir las memorias de su difunto esposo. Así mismo y tras estar al tanto de lo que ocurre en casa: los rituales, la hipnosis de Aura y de Felipe, incluso la de la criatura, se podría pensar que la herramienta capaz de sostenerlos a todos es Consuelo.

La anciana se encuentra inmersa dentro de su propio mundo, un lugar en donde todo lo que ocurre sucede a su parecer y es ella quien toma la decisión de darle fin a determinado conflicto. Por esto se podría pensar que todo el relato es un mundo creado por ella y podría denominarse *el sueño de Consuelo*: "Caes en ese sopor, caes hasta el fondo de ese sueño que es tu única salida, tu única negativa a la locura". (Fuentes, 2012, p. 35).

Aura por su lado, es una jovencita de ojos verdes y hermosura arrolladora, aparentemente común que habita en el sueño de Consuelo. Esta jovencita también está llena de misterio. Es un ser que dice poco y sus movimientos son dependientes de los de su tía y, hay algo más, tras acontecer el relato, ella va envejeciendo sin explicación alguna: "tocarás

esos senos flácidos... el pelo blanco de Aura, el rostro desgajado... pálido, seco y arrugado...los labios sin carne...las encías sin dientes”. (Fuentes, 2012, p. 48).

Sin lugar a duda, para la presente propuesta Consuelo será la matrona dueña de su mundo y hará que tanto Aura, Felipe y la criatura transiten por éste, acompañados de cuatro damas: la vejez, la juventud, la vida y la muerte.

La criatura es quizá uno de los personajes más silenciosos del relato, de allí su misterio. Es una coneja a la que Consuelo llama Saga. Saga se la pasa royendo y dejando migajas, busca la compañía de la anciana y de vez en cuando salta por los rincones de la casa. Sin embargo, el lector no puede apartar su vista de ésta, pues cada vez que aparece Aura, la coneja da estrepitosos saltos hacia Consuelo. Es como si Aura y Saga estuviesen unidas por un hilo invisible que las evoca al mismo tiempo: “Saga, Saga, ¿Dónde ésta?”... “Le dije que regresaría”... “¿Quién?”...”Aura mi compañera, mi sobrina”. (Fuentes, 2012, p. 16-17).

Hasta aquí se han develado tres indicios del discurso de misterio que cobijan la transposición de *Aura*: la polifonía, la atmósfera y los personajes. No obstante, aún queda representar las modalidades que propone García Barrientos (2003): el soliloquio, el monólogo y el coloquio.

### **Los diálogos**

En un inicio, la novela presenta ciertos elementos dialogales pues el narrador es el encargado de describir los personajes, los lugares y los diálogos que ellos mantienen. Esta forma de narrar en literatura, difiere un tanto del drama, en el sentido en que los personajes no son narrados, son ellos mismos quienes dan vida a la acción y por tanto el diálogo que

interviene se transforma en coloquio. Desde este punto de vista son los personajes quienes entablan una conversación guiada por lo natural, es decir, por lo inmediato.

En la transposición

**Consuelo:** — Buenas días Señor Montero ¿Durmió bien?

**Felipe:** Leí hasta tarde...

**Consuelo:** (*Cortándole*) — No, no, no. No me adelante su opinión. Trabaje sobre esos papeles y cuando termine le pasaré los demás.

Uno de los factores tenidos en cuenta a la hora de adaptar el texto literario *Aura* a uno encaminado hacia el drama, es que mantenga el hilo conductor de la fábula, es por esto que muchos de los diálogos propuestos por el autor se mantienen, como el soliloquio de Consuelo que aparece de esta manera en la novela :

**Consuelo:** — Llega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel: ¡ay, pero como tarda en morir el mundo! (Fuentes, 2012, 23).

Y se conserva de la siguiente manera en la transposición:

*Consuelo reza sobre el altar que ha construido. Ésta arrodillada, entre susurros va aumentando su discurso. Felipe camina lentamente hacia la vieja.*

*La criatura se adormece y se acuesta a su lado.*

**Consuelo:** — Llega ciudad de Dios; suena trompeta de Gabriel: ¡ay, pero como tarda en morir el mundo!

*La vieja se cae de espaldas tosiendo. Felipe la recoge en brazos sin mayor esfuerzo.*

Otra herramienta que la literatura provee es el monólogo emitido por el General Llorente en donde revela las acciones desconcertantes que Consuelo hace. Allí Felipe pasa a

encarnar al general, y el público es quien actúa como interlocutor. Así mismo se usa la herramienta de la acotación para contextualizar la escena.

En la novela:

Sí: tenía quince años cuando la conocí —lees en el segundo folio de las memorias— : elle avail quinze ans lorsque je l'ai connue et, si j'ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition: los ojos verdes de Consuelo, que tenía quince años en 1867, cuando el General Llorente caso con ella y la llevo a vivir a Paris, al exilio. Ma jeune poupee, escribió el general en sus momentos de inspiración, ma jeune poupee aux yeux verts; je fai comblee d'amour: describió la casa en la que vivieron, los paseos, los bailes, los carruajes, el mundo del Segundo Imperio; sin gran relieve, ciertamente. J'ai meme supporte ta haine des chats, moi qu'aimais tellement les jolies betes... Un día la encontró, abierta de piernas, con la crinolina levantada por delante, martirizando a un gato y no supo llamarle la atención porque le pareció que tu faisais ça d'une façon si innocent, par pur enfantillage e incluso lo excito el hecho, de manera que esa noche la amo, si le das crédito a tu lectura, con una pasión hiperbólica, parece que tu m'avals dit que torturer les chats etait ta maniere a toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique. . . Habrás calculado: la señora Consuelo tendrá hoy ciento nueve años... Cierras el folio. Cuarenta y nueve al morir su esposo. Tu sais si bien t'habiller, ma douce Consuelo, toujours drappe dans des velours verts, verts comme tes yeux. Je pense que tu seras toujours belle, meme dans cent ans. . . Siempre vestida de verde. Siempre hermosa, incluso dentro de cien años. Tu es si fiere de ta beaute; que ne ferais-tu pas pour rester toujours jeune? (Fuentes, 2012, p.32-33).

En la transposición:

*Felipe lee los documentos en voz alta como si fuera el General Llorente.*

**Felipe:** — Sí, tenía quince años cuando la conocí. *Elle avait quinze ans lorsque je l'ai connue et, si j'ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perte:* los ojos verdes de Consuelo con su General Llorente en París. *Ma jeune poupée aux yeux verts ; je t'ai comblée d'amour.* La casa, los paseos, los bailes, los carruajes, nuestra vida, la vida.

*J'ai même supporté ta haine des chats, moi qu'aimais tellement les jolies bêtes...* Consuelo martirizas a los gatos... *Tu faisais ça d'une façon si innocent, par por enfantillage.* Me excita, te amé esa noche. *Parce que tu m'avais dit que torturer les chats était ta manière à toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique. Belle ma douce. Me dijiste que devías sacrificarlos, pues solo así nuestro amor perduraría.* Consuelo. 109 años. Consuelo-Aura.

*Felipe cierra el folio.*

Por su parte, trabajar los diálogos en la dramaturgia permite mantener un mismo registro de habla en los personajes; para el caso un lenguaje coloquial que permite la distinción de cada uno de ellos y su función pragmática dentro de la casa.

## **La temporalidad**

### **Los antecedentes**

En el caso de *Aura* como transposición, los antecedentes residen como primera instancia en Felipe Montero. Este joven ha estado desempleado por meses no tiene dinero y por eso todos los días llega al mismo café, ordena lo mismo que es lo que puede pagar. Revisa el periódico a diario con la esperanza de encontrar una luz que lo saque de su rutina. Felipe, es un empleado, que como muchos no siente entusiasmo por lo que hace, en una ciudad

atiborrada por hechos posmodernistas, va por la misma ruta del bus que lo lleva del café a la casa y viceversa. Este sujeto es un ciudadano más en angustia, deprimido y cansado.

Ha pasado tanto tiempo que Felipe ha olvidado lo que es estar satisfecho en un empleo, y se ha acostumbrado a su suerte que incluso cuando se presenta la oportunidad de cambiarlo se resigna y piensa que tal vez alguien ya lo tomó o que hay alguien más apto para éste. Esto hace pensar que el señor Montero, es solo una herramienta para conseguir el propósito de Consuelo, de ahí que escoja a un sujeto que quizá, una vez dentro de su casa, nadie extrañará. Felipe es la cuartada perfecta para los planes de Consuelo, un sujeto aburrido de su vida, apático a lo que sucede a su alrededor, furioso con su trabajo, obligado a asistir y por supuesto ávido de escape.

En el caso de Consuelo, es una mujer con bastante experiencia en relaciones sociales. En sus tiempos mozos visitaba a sus amigas, tomaba el té y contaba sus experiencias en los viajes realizados con su esposo. Además sus amigas charlaban de cuan afortunadas habían sido por los hijos que la naturaleza les había dado, a lo que Consuelo solo escuchaba atentamente. Después de un largo tiempo tratando de concebir el tan anhelado heredero del General Llorente sin éxito, hubo que despedir a su general para siempre, pues éste muere.

Ahora Consuelo es viuda de Llorente, sin hijos y sin ninguna pretensión. Sola y agobiada, se encierra en su casa, que es el único recuerdo vivo de su esposo, así que jura que morirá allí.

Presa de su soledad, y recordando las artimañas que usó en vida de su esposo para engendrar vida, vuelve a éstas con mayor frecuencia, pues aún no ha abandonado su idea de ser madre. Sabe que no lo puede hacer sola, así que quiere a su esposo de vuelta, se idea un gran plan que hará que ella vuelva a ser feliz junto a su amado esposo. Consuelo se desea

joven y bella como lo fue un día y tras acciones de ensayo y error en sus continuas invocaciones, da vida a alguien a quien ella llama *Aura* (por ser parte de su esencia). Con este espectro de joven, necesita un vasallo que la reconforte, por eso piensa en un muchacho con las características mencionadas anteriormente y lo invoca a su abrazo.

En este acontecimiento, también está presente la criatura, que es un personaje curioso que da fuerza a la magia que fragua Consuelo. La criatura es quizá el único testigo de las impertinencias de la señora Consuelo, del duelo que padece ante la pérdida de su esposo, de las plantaciones adormecedoras en el jardín, del sacrificio de los gatos que visitan esa casa por error.

Este ser es su único acompañante y por tanto permanece con ella porque es quien le da de comer, entre otras cosas. Así mismo para retribuir el favor, la criatura la llena de vitalidad y se vuelve su cómplice.

No obstante, toda esta invocación, podría tratarse solo de un delirio de Consuelo. Se ha de recordar que Consuelo es una vieja de 109 años, que apenas si puede moverse. Consuelo está postrada en una cama desde hace ya varios años y charla con una coneja que se escapó de alguna casa vecina. Además Consuelo es ajena a la posmodernidad que la rodea pues una vez que timbró a su puerta, no le abrió.

No quiere vender su casa a pesar de que esto signifique vivir amurallada entre los grandes edificios. Entonces, Consuelo en medio de la oscuridad, sola y fatigada por el tiempo, pasa sus últimos años en la cama enferma y delirante, lo que hace posible que toda su invención sobre Aura, Felipe y la fuerte criatura solo sea producto de su ensoñación.

### **Los ocurrentes**

Sin mayor preámbulo estos sucesos se ven detallados en el libreto, en el que por antonomasia, están las acciones que constituyen los hechos de la transposición escénica. (Ver libreto).

### **Los inminentes**

En el caso de la transposición, los sucesos inminentes más particulares ocurrirán cuando por primera vez aparezca Consuelo cargando a un bebé en brazos que desaparece tras abrir la frazada. Si el espectador aguarda con detalle y advierte su apariencia se dará cuenta de que es tarde para esto. Ante esta situación el espectador-lector deberá resolver en qué ambiente se encuentra Consuelo.

Por otro lado, la segunda presencia en la casa, la de Felipe, será misteriosa y obediente. Entrará Felipe a la habitación de Consuelo entregando trabajo previamente realizado sobre unos documentos amarillentos. Allí se dará por entendido la importancia de esos documentos y del porqué está Felipe viviendo en ese lugar. Además el espectador pondrá en aviso la hipnosis que este personaje maneja durante su conflicto con el tiempo al ver cada instante su reloj.

Otro hecho inminente es la pérdida de la electricidad en plena posmodernidad, pues se ve reflejado en el entorno oscuro cada vez que se enciende un fósforo o se usa la campana para llamar a la cena, mientras Felipe y Aura cuentan los pasos para no tropezar.

Entre tanto la aparición de Aura junto a Consuelo hará que se sospeche de un vínculo más fuerte que el simple hecho de ser tía y sobrina. Ellas harán los mismos movimientos y



Aura moverá los labios mientras Consuelo interviene en una conversación; al mismo tiempo los rituales que la anciana realice serán secundados por Aura, imitando sus mismas acciones.

Por último y para enriquecer la escritura del espectador-lector, un hecho inminente aparece en la última escena cuando se encuentran Consuelo y Felipe en la cama. Allí el espectador-lector podrá explorar qué es lo que en realidad sucede: ¿es Consuelo o es Aura? ¿Está Felipe acompañándola? ¿Es real o se trata del sueño de doña Consuelo?

### **La rítmica**

En la transposición se presenta la rítmica basado en dos aspectos: la catarsis y los silencios. Como primera medida la catarsis está expresada a partir de momentos oníricos y simbólicos como: los ritos religiosos, la transformación de Consuelo en Aura, la cabeza de cordero roída por la criatura, los aquelarres de Consuelo imitados por Aura, el descubrimiento de Felipe en otro personaje, el descubrimiento del espectador-lector sobre el origen de Consuelo, las sombras que rompen con el silencio y revolotean por la casa contando un secreto. Estas imágenes constituyen instantes catárticos en cuanto que elevan sucesos claves del relato dramático. Además, se articulan con un alto grado de carga simbólica entre la obra destino y el espectador-lector, invitando al segundo a descifrarlos y cuestionarlos en relación a su propia concepción.

Estos momentos están interpolados con unos estados de silencio: el lavatorio de pies de Aura a Felipe, el recorrido de la casa a oscuras, las cenas interminables, el letargo de Consuelo junto a su compañera la criatura, los encuentros sexuales entre Aura y Felipe y por último, pero no menos importante, la atmósfera en general de la casa que lleva consigo una carga silenciosa debido al misterio que lleva inmerso. Estas imágenes materializan el silencio, el

drama entra en pausa, hace contención en el espectador-lector y lo apacigua. Desde estos instantes se hila el relato en un mismo domino argumental ya que la rítmica silenciosa remite al espectador-lector una y otra vez a la atmósfera contigua y lo hace parte de la misma.

### **La espacialidad**

El espacio en *Invocación* surge a partir del misterio atmosférico y del sueño. Los gatos invocados como seres que se mueven a través de la casa, la música de fondo y los efectos sonoros que prometen revelar algo, el juego de un elemento mutando en cama, baúl y comedor; la danza agobiante de las sombras que resucitan la casa, los espejos que hacen que los personajes se multipliquen, el juego con el color y la caracterización de cada personaje hacen parte de lo onírico, que se combina con un espectador-lector que se arriesga a conocer el juego y a ejecutarlo.

En este espacio dramático cada detalle es puesto para ser utilizado. En el caso de los espejos, se ejecuta la idea de multiplicar los personajes y las sombras para que la casa dé la impresión de estar llena de testigos que guardan sus secretos.

En adición los espejos también funcionan para hacer tangible el rostro del paso de los años. En la escena séptima de *La ópera de Orfeo*, Jean Cocteau deja escrito: “los espejos como puertas a través de las que la muerte va y viene”. (Alvar, 1991, p. 149). De este modo en *Invocación*, los espejos sirven como puertas que, tras ser atravesadas, pueden servir de intercambio entre la vejez (Consuelo) y la juventud (Aura).

Los espejos también dan la sensación de multiplicar todo lo que se encuentra a su paso. Por esto cuando las sombras deambulan, éstas se convierten en miles, con independencia propia para moverse por toda la casa. En el árabe *Jayala* se dice que “la

sombra existe con independencia de la criatura, la sombra puede ser de protección”. (Alvar, 1991, p. 105). En *Invocación*, una sombra confidente se puede volver protectora, testiga y reveladora a la vez.

Por otro lado, en la transposición el lugar en donde se desarrolla la fábula y la acción dramática, es en la casa de Consuelo. Los acontecimientos se reparten en dos lugares: la habitación de Consuelo y el comedor. Estos lugares en la transposición se identifican como espacios simbólicos de lo público y de lo privado.

Así pues, al hablar desde esta dimensión se puede develar que la habitación de Consuelo es un espacio privado, pues allí es donde Consuelo realiza sus invocaciones, es el lecho de reposo de la criatura y quizá el de Aura; allí también se encuentran los documentos del General Llorente bajo llave, ya que revelan la identidad y las jugarretas de Consuelo.

Por su lado, el comedor en la transposición es un espacio público, pues allí es donde Aura revela los secretos de Consuelo, allí se ponen en evidencia las lecturas de los documentos del General Llorente por parte de Felipe y por supuesto es allí donde se da el descubrimiento de la identidad tan compartida entre Consuelo y Aura.

Si se quiere hablar de lo privado y lo público desde un plano más general, se puede decir que lugares como la calle Donceles, el cafetín, el lugar en donde están las plantas y la casa de Felipe son espacios públicos y se encuentran en la extraescena, pues solo son mencionados, nunca aparecen en la escena. En cambio, un espacio privado es la casa de Consuelo, pues solo ella decide quién puede entrar.

Resumiendo, de lo público a lo privado:

-Felipe Montero está en la calle Donceles y llega a la casa de Consuelo.

- El espectador- lector entra a la casa de Consuelo.

De lo Privado a lo público:

- La habitación y los secretos de Consuelo son revelados por Felipe y Aura.
- El espectador-lector conoce los secretos de Consuelo.

En cuestión de tiempo dramático, este también avanza de manera onírica, ya que la casa permanece en penumbra la mayor parte. De no ser porque hay un llamado al comedor, que podría insinuar el cambio de un día a otro, no sería posible concretar que el día avanzó.

Esto también sucede con las sombras (personajes latentes) y el General Llorente (personaje ausente) que están en el tiempo inminente. Por su lado, las sombras cobijan la escena con sus movimientos y desaparecen y el General Llorente al ser un personaje ausente no existe en el tiempo presente, solo en el recuerdo; como Godot en *Esperando a Godot* o Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*, nunca se presentan de manera física, a pesar de ser personajes importantes del argumento.

Otra proximidad al tiempo onírico y casi que inexistente en *Invocación*, son los pocos detalles que se dan en cuanto a fechas y vestimenta; los acontecimientos suceden a cualquier hora del día.

En ocasiones, sí se habla de un tiempo, que es el del eterno retorno pues los hechos ocurren en un mismo lapsus de tiempo, además que no se distingue cuando es de día o de noche. Del mismo modo, los personajes siempre vuelven al mismo sitio tras el secreto revelado. Incluso al finalizar la obra se siente que va a empezar nuevamente.

La atmósfera, en la propuesta, también se tiene en cuenta desde los elementos escenográficos y de ambientación. Estos se construyen teniendo en cuenta la fuerza y el

complemento que dan a la acción dramática: El reloj, el cordero, el baúl-cama-comedor y la campana.

### **El reloj (tiempo futuro)**

Resulta encantador descifrar la obra de Fuentes escrita en segunda persona. Hay un ente que conoce toda la vida de Felipe y poco a poco le va indicando lo que debe hacer. El lector podría intuir que se trata de Consuelo quien lo invoca, o para no ir muy lejos es él mismo que conoce los hechos como si ya los hubiera vivido.

En esta primera instancia el lector es llevado de una u otra forma a ser protagonista, pues al leer pareciera que las indicaciones fueran dadas también para el que está leyendo.

Dentro de la dramaturgia jugar con este principio no resulta fácil, pues las acciones están entredichas por un narrador omnisciente y lo que se pretende es dejar el poder al misterio, al secreto contado desde la acción dramática. Por tal motivo, el teatro juega con imágenes que se van interpretando a medida que la escena va transcurriendo. Aquí se juega con un tiempo que como se dice en teatro, “es un instante”. Lo que ocurre en la vida real, en el teatro puede ocurrir en un segundo. Gracias a esta herramienta, la escritura teatral permite exponer un sin número de imágenes que se condensan en la puesta en escena, donde el proceso de creación adjunta nuevos detalles.

Durante el proceso, vincular la segunda voz que usa el autor no ha sido tarea fácil. Pues si bien lo que se quiere es dejar un ambiente de misterio y hasta de sueño, no es factible que una voz *in off* cuente lo que va ocurriendo mientras el personaje va ejecutando la acción.

Así que, analizados los detalles se llega a la conclusión que esta voz debe trabajar como un elemento hipnotizador en toda la casa.

Para no dejar de lado este elemento clave de la obra fuente, se creó una voz guía que reemplaza a la original; en este caso es el sonido ensordecedor de una campana que sostiene Aura todo el tiempo. De este modo cada vez que ésta suene, Felipe y todas las criaturas en la casa, caen en una especie de hipnosis que es guiada por el sonido y la presencia de Aura.

Por otro lado, y sin alejarnos del instante, en la dramaturgia se plantea la contradicción a este hecho. Si bien es cierto, el teatro vive en el instante, en lo inmediato sin preocupaciones futuras, el personaje de Felipe no se desprende del todo de su reloj (siendo éste, el elemento que marca el tiempo futuro).

Al parecer, un reloj es de vital importancia en una casa oscura, en donde es difícil comprender si amanece o se encuentra de noche. Felipe lleva consigo un reloj que observa cada vez que se siente inquieto por lo ocurrido o por los acontecimientos que le esperan. El reloj es una representación de las preocupaciones que tiene Felipe en su vida, es la atadura a los hechos pasados y futuros, nunca a los inmediatos.

Entra Felipe vestido elegante, con un portafolio, se acerca de manera contundente al lugar, recoge una hoja de periódico que observa detenidamente, mira su reloj, sonrío. (Escena I).

En este sentido, el reloj representa en la transposición dos contrapartes. Por un lado, una extensión diminuta de Felipe que va aumentando y cobrando importancia a medida que los hechos van ocurriendo. La presencia del reloj en la escena contradice las acciones instantáneas que el personaje vive. Mientras que Felipe va siendo revelado en su propia esencia, éste se opone a la improvisación, pues todo el tiempo mira el tic tac que avanza.

A medida que se va narrando los acontecimientos la otra contraparte resurge. Ésta es la *Anagnórisis*<sup>12</sup> por la que atraviesa Felipe al darse cuenta que su reflejo se proyecta en la fotografía tomada de años del General Llorente. En ese instante Felipe se amputa la extensión de tiempo que lo apresaba, arroja el reloj al suelo y con éste el tiempo que lo envolvía.

Felipe busca los rasgos de la foto en él. Cubre su rostro con la almohada.

Escucha el ¡tic, tac! incansable de su reloj. Grita y lo arroja como dándose cuenta del engaño. (Escena V).

Felipe lanza el tiempo al suelo, haciéndolo ver como un desapego y frustración en él mismo al darse cuenta que él puede no ser él y renacer en otro. Además, el tiempo no está inmerso en aquel reloj, pues las fotos que observa dan una declaración a lo efímero, para el caso la ambigüedad del tiempo que ha transcurrido pero que no se refleja en la vejez de su cuerpo. En las fotos proyectadas en la puesta en escena, se puede vislumbrar un Felipe con aires de antepasados, junto a una Aura radiante y joven. Allí es donde Felipe se descubre flotante y al fin aceptable, al no-tiempo, al instante, a la improvisación de la vida misma.

Felipe la besa y la acaricia en el instante perfecto. La mujer impotente gime, llora, se siente avergonzada de que la toque. Felipe luce tranquilo, no le importa que la figura que acaricia sea flácida y vieja. La desnuda y se abrazan. (Escena V).

---

<sup>12</sup> Definida a través de Aristóteles por el mismo Alfonso Reyes helenista: Anagnórisis, descubrimiento o reconocimiento por sorpresa... La anagnórisis es un paso súbito de la ignorancia al conocimiento, mecanismo el más adecuado para presentar el vuelco de la fortuna... (1961, p. 269-272).

### **El cordero**

Si se hace referencia al cordero como un animal fuerte, aguerrido, admirado y hermoso, quizá sea poco creíble, ya que culturalmente éste recibe una connotación un tanto vulnerable. El cordero desde su naturaleza sumisa puede ser fácilmente atacado por un depredador con muy leve oportunidad de sobrevivencia.

Así mismo se puede decir, que al no estar dotado por habilidades presuntuosas, pasa desapercibido. No obstante si se habla de él desde la cristiandad, este animal es un guerrero dotado de fuerza para sacrificarse y salvar a otros. Para el antiguo Israel, por ejemplo, el cordero era identificado con el sacrificio como una de las formas primordiales de culto. (Hahn, 2003, p. 11).

Es así, como el cordero empieza a ser valorado para el sacrificio, al sellar un juramento o una alianza ante Dios. (Gen 21, 22-32 en Hahn, 2003, p.12). Tiempo después, para la pascua, este va adquiriendo mayor importancia para la cristiandad, debido a que Juan el Bautista reconoce a Jesús como el cordero de Dios. (Juan 1:29 en Hahn, 2003, p. 14). Esta acción marca el cumplimiento de la nueva y perfecta redención hacia sacrificio.

En *Invocación*, se plantea el sacrificio cuando Aura en estado letárgico golpea con un hacha la cabeza de un cordero. Mientras al otro lado, Consuelo parece realizar un tipo de ritual para organizar el lugar donde descansará la cabeza del animal. Esta imagen se plantea desde una acción cotidiana, pues el espectador- lector podrá valorar la escena como la simple preparación de una receta culinaria. No obstante, el mensaje detrás de líneas, plantea un sacrificio a la manera cristiana, en donde el hecho de golpear la cabeza del cordero, sea un mensaje intrínseco para evitar que otro sea el próximo.



El sacrificio no se detiene allí. Al final de la transposición aparece la criatura royendo la misma cabeza de cordero. Esto, al igual que la asignación del color morado para el final, marca el ciclo constante de la obra, pues como mito cristiano, un cordero con los huesos rotos no cumple con el sacrificio, se debe buscar otro que lo reemplace.

### **El baúl-la cama-comedor**

Para ir revelando el misterio de la historia que se presenta en *Aura*, la transposición toma tres elementos que convergen en un todo. El primero de estos es el baúl. Si se revisa en la literatura Romántica, se descubre que Drácula de Stoker es un ser que reposa en un féretro, una especie de ataúd que usa para descansar y librarse de la luz del día. Así pues, al igual que en Drácula, en *Aura* también se habla de un elemento de liberación y descanso, un baúl. Éste es un hábitat para los recuerdos y los enigmas; es una forma de reposo a las circunstancias, un momento eludirlas y esperar el cambio de las mismas. Este baúl es una herramienta que se usa para albergar el secreto que se va revelando a medida que ocurren los hechos.

Así es como Felipe, al transcurrir los diferentes acontecimientos, es dirigido a hurgar en el baúl. Allí se descubre un secreto a viva voz, que a pesar de estar bajo llave, es confesado sin mayor reparo.

Otro elemento es la cama. Allí Consuelo confabula con la criatura, también es donde Felipe, Aura y Consuelo tienen sus encuentros; por demás es lugar donde reposa Consuelo y donde posiblemente tenga su deceso. La cama es un elemento de ambivalencia y transformación. Tradicionalmente allí la relación sexual se cumple, el eros; el origen y allí mismo, en las mejores circunstancias, es el lugar de la expiración (tánatos). Así, en la cama

convergen los extremos, se alberga y exalta la ambigüedad más profunda del ser, los dos temas más tratados en la literatura constituidos en ésta como símbolo.

La transformación es aún más evidente. En el reposo el cuerpo se reconstruye, cambia, renueva su energía y a sí mismo. En el sueño profundo el ser recompone también su historia personal, y a través del mismo, según Freud, se subliman las angustias a través de los símbolos, la raíz misma de nuestra capacidad de significación.

Igualmente, el sueño constituye el paso más cercano a la muerte, y lo también más próximo que se entiende de la resurrección. Sí se lee detenidamente en la *Metamorfosis* de Kafka, Gregorio Samsa reposa en su cama hasta que una mañana despierta convertido en un insecto, su cuerpo muta en torno a su desdén por la vida. En ella se forjó su nueva condición corpórea, a partir de su angustia existencial.

Lo mismo ocurre en los cuentos de hadas. En “La bella durmiente” de Charles Perrault (1697), es el personaje principal, la bella, aguarda en un lugar de transformación hasta que llegue el dicho príncipe a salvarla. Jacob Grimm y Wilhelm Grimm (1837) en “Blanca Nieves”, usan el féretro para aguardar el cuerpo envenenado, el de la doncella que está a la espera del caballero, para resucitar de la muerte y transformarse nuevamente. En *Aura*, este hecho ocurre cuando Felipe entra por primera vez al cuarto de Consuelo y tras aquella oscuridad se vislumbra una cama y a un ser cubierto por las mantas. Allí se refleja la doncella que aguarda paciente a ser rescatada por su príncipe.

Tras la lectura de *Aura*, se va revelando un trabajo de dramaturgia. Tanto el baúl, como la cama son objetos que en sí mismos aguardan la espera de ser revelados. El baúl esconde el legado del General Llorente (*personaje ausente*) y las invocaciones que Consuelo

ha hecho para cambiar de aspecto; asimismo la cama oculta el misterio que aguarda ser contado.

La fusión de imágenes entre el elemento cama y baúl, ofrece diferentes lecturas; por ejemplo desde la cama Felipe piensa y reflexiona acerca de los documentos que está leyendo al mismo tiempo que, su esencia se va fusionando con la del General Llorente, no en vano cuando descubre unas fotos se ve reflejado en ellas. Además si se habla del baúl y de la cama como elementos transformadores, se puede vislumbrar que el contenido del baúl da origen a una verdad al igual que la cama que es donde comúnmente se crea un principio.

El baúl ahora es una cama cubierta por una frazada verde. Desde la penumbra se vislumbra una mujer de aspecto cansado, piel gruesa y a su lado una criatura que se enrolla constantemente. Consuelo permanece inmóvil. (Escena I).

Con la construcción de este elemento se ensambla un tercero, que completa la historia que ocurre en un lugar de aquella casa; el comedor. En esta parte de la casa también reposan los secretos y las incertidumbres del ser que la habita. De igual forma, al presentar este lugar de la casa, se revelará un uso más para este objeto metafórico: el baúl que será cama, mutará a mesa.

A partir de esta mutación, el comedor será el espacio que intuya el encuentro de las personas que conviven en aquella morada. Al igual que en *La cena* de Reyes (1920), se dará el encuentro entre dos mujeres y un hombre con el propósito de resucitar las memorias de un militar.

Serán cuatro sillas y solo dos copas de un líquido espeso que semeja la viscosidad de la sangre. En la es-cena plena de connotación simbólica, el personaje de Felipe, iniciará una

búsqueda de identidades desde ¿Quién es Consuelo? ¿Por qué Aura vive allí? ¿Por qué nunca se ocupa la cuarta silla? ¿Por qué está incapacitada su voluntad para abandonar aquel lugar?

Al compilar los tres elementos en uno, el ambiente expuesto ensambla el juego de caracteres que se expanden y trabajan en un todo, como sucede entre los cuerpos de la criatura, Consuelo y Aura y a su vez entre el General Llorente y Felipe.

### **La campana**

Como ya se ha mencionado anteriormente, ésta nace a partir de la necesidad de replantear la segunda voz escritural trazada por Fuentes. No obstante, nace como necesidad de luz en un ambiente tan oscuro como el expuesto. Cuando suena la campana, el síntoma es el movimiento desde el acercamiento de algo o de alguien.

Transcurrida la fábula se puede suponer que ese ente sea Aura o Consuelo, que se acerca a tientas pues ni sus pasos son escuchados. De no ser por la campana, una de ellas aparecería de sopetón. Cuando aparece, bien sea Aura o Consuelo, en la acción y tras llevar la campana como una extensión más de su cuerpo, se podría suponer que se trata de un aviso o una cita que cumplir pues es Felipe quien la escucha y acude a su llamado.

A medida que los acontecimientos ocurren, tanto el sonido como la mano que la carga se va haciendo ciega pues, no es fácil suponer quien vendrá debido a que la atmósfera oscura oculta a los personajes entre las sombras, y además, porque en ocasiones solo se hace presente el sonido. De esta forma la campana se vale como elemento que invade la calma y como un llamado a Felipe que tendrá lugar, en ocasiones, en el comedor de la casa.

“Suenan estruendosamente una campana, los gatos salen en todas las direcciones huyendo del ruido al igual que la criatura. En una sombra se puede vislumbrar una silueta joven que lleva la campana en su mano.

Aparece Consuelo, la mano de la anciana deja la campana sobre la mesa, Felipe mira su reloj y busca a Aura”. (Escena III).

La campana no sólo evoca el tiempo de la cena. Además de esto, está suena hacia la última escena justo cuando Consuelo se encuentra en la desnudez de su cuerpo y de su secreto.

Se puede deducir que como la campana se instaure desde la imagen de la reunión y la hipnosis, así mismo lejos de revelar quien la toca, lo que se pretende es que se deje por sentado que hay una nueva convocatoria, y que además se van a llevar a cabo más revelaciones, pues la vida de ellos no se apaga tras la luz del escenario, al contrario es el comienzo de nuevos enigmas. Esto es apoyado por el texto final de Consuelo quien melancólicamente se resiste a concluir su invocación.

**Consuelo:** — Has vuelto Felipe... Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y estará presta a la invocación...

La criatura entra a escena, permanece. Lleva consigo la cabeza con la intención de comérsela. Suena la campana estruendosamente. (Escena V).

La campana como instrumento que rompe con el silencio abrazador es síntoma de misterio. Ocurre que por un momento la imagen o la escena que está transcurriendo se llena de efervescencia hasta ir en decadencia hacia el éxtasis del silencio, justo en ese instante el sonido de la campana se hace presente para romper con el enigma o para incrementarlo al saber que llega alguien que quizá va a ordenar la secuencia o la va a tornar caótica.

Este objeto, además, permite saber el tiempo de permanencia de Felipe en aquella casa, puesto que cada vez que se anuncia el llamado se acude a una cita para cenar. Así mismo la cena se convierte en un factor de revelación. Cuándo los personajes están sentados hay mayor comunicación entre ellos y por ende mayor información para el espectador-lector.

Se retiran las dos mujeres ejecutando los mismos movimientos. Felipe en el suelo.

Aura entra, organiza la mesa dejando una muñeca de trapo y una copa de vino espeso.

Suena la campana, Felipe se levanta aturdido. Se sienta a la mesa, acaricia la muñeca, mientras observa su reloj y empieza a beberse el vino. (Escena IV).

### **La campana- mujer**

La campana posee una curvatura que podría ser comparada con el cuerpo de una mujer. Es por esto que en la portada<sup>13</sup> el objeto deseante de misterio se convierte en el cuerpo de una de ellas. Se parte de la idea de la campana como un objeto que se presta para hacer un llamado, para invocar, para hipnotizar, para insinuar lo que se aproxima.

El cuerpo en una mujer, haciendo la analogía, puede llegar a ser ese ente que interviene con los sentidos y empieza a insinuar un vaivén de cuestiones atentas a ocurrir. Es por esto que la carátula de esta transposición pretende mostrar ese vínculo que se encuentra entre el objeto campana y la mujer dentro de esta dramaturgia. Éstas son dos piezas sujetas a un mismo significado, el poder convertido en luz dentro de una casa en tinieblas.

Otro contraste entre estos dos elementos es la manipulación a la que se ven expuestas, tanto la campana como la mujer. Consuelo toma la campana desde la cabeza, si se podría

---

<sup>13</sup> Ver Figura 1.

llamar así su parte superior, y la manipula para conseguir un propósito. El lector podría percibir que al analizar la imagen de la portada, hay una mano que sostiene la campana que bien podría ser tomada como la cabeza de una joven atada a la mano. Esto refleja el sustento para diferir que la cabeza de la campana al igual que la de Aura son manipuladas por un ser que sabe exactamente el propósito de cada cual. Por esto, la campana con cuerpo de doncella, se presenta desde el comienzo como un aviso a la sumisión y a la entrega desarraigada del ser.

### **Los personajes**

Para comenzar se dirá que en la obra literaria *Aura* participan tres personajes primarios (Consuelo, Aura y Felipe) y uno secundario (El general Llorente). En la transposición *Invocación* en cambio, se presentan cinco personajes, tres patentes (Aura, Consuelo, Felipe), uno latente (el criado) y dos ausentes (General Llorente y la criatura; claro está que también hacen parte de este tipo de personajes, la sombras y los maullidos de los gatos).

### **El arquetipo**

La novela corta o cuento *Aura*, desde la literatura adapta personajes arquetípicos de tradición latinoamericana. Al contextualizar, la mayoría de escritores, por no decir que todos, usan personajes arquetípicos y los adaptan a su creación. Para citar un ejemplo, en el cuento “La larva” de Rubén Darío, se cuenta la historia de un lugar de América en el que se práctica la hechicería, donde “los brujos se comunican con lo invisible” (Rubén Darío, 1976, s.p.) y

la cercanía con la muerte se apodera de sus personajes. Desde esta narración aparece el arquetipo de la muerte manifestado a través de la aparición de una doncella sentada en el parque quien al ser descubierta, revela su propio rostro.

En *Aura* el arquetipo de muerte ronda la casa, está la anciana que no desea abandonar el cuerpo joven y que sucumbiendo a los conjuros logra mantenerse con vida.

Consuelo es un personaje arquetípico de la tradición latino americana. Ella representa a la mujer-vieja, mujer-madre, mujer-juventud, mujer-vida, mujer-bruja, vejez-muerte, matrona-engaño, mujer-villana, mujer-parasito. En la transposición, el personaje de Consuelo está jerarquizado, en principio, desde el repudio y lo débil, pues cuando Felipe ingresa por primera vez a la casa, encuentra a Consuelo a oscuras ocupando un rincón en la habitación, de la misma forma que los ratones que Felipe encuentra allí mismo. Así pues, en un primer momento Consuelo es expuesta al espectador-lector, como un parasito que se alimenta de la oscuridad y de las personas que la visitan. Para definir, Consuelo es ese algo que nadie quiere conocer pero al que la curiosidad delata. No obstante al transcurrir la trama, se pretende que esta jerarquización vaya mutando hacía una señora empoderada de su casa, llegue a la lástima y finalmente desemboque en la comprensión absoluta por el personaje y su situación.

Al hablar de *Aura*, el personaje, se filtra el arquetipo de la doncella frágil, sumisa, con incandescente hermosura, que se revela en varios escritos principalmente, en los cuentos de hadas. Desde la transposición *Aura* es el personaje jerarquizado, en un inicio, como un ser inocente y lleno de vitalidad. Al parecer es ella quien realiza las labores de la casa dado que la anciana apenas puede controlar su cuerpo.



Sin embargo, esto después muta a la antítesis de frágil a fuerte. El espectador-lector por su parte está en desasosiego ya que al revelar a esta mujer como sinónimo de travesura, manipulación y control de la situación, no sabe de qué lado estar. De este modo, a medida que transcurre la historia se puede ver como es ella quien maneja la situación; al parecer deja su rostro de sumisión por uno que encarna la fuerza y el control sobre Felipe y la misma Consuelo. No obstante, al final se puede notar cómo esta doncella llena de fuerza no es más que la contradicción de fragilidad, al ser ésta el espejismo revelado por el ansia de juventud de Consuelo.

Por su lado, Felipe encarnado en un personaje de cotidianidad, es jerarquizado desde el antihéroe. De él no se espera mucha acción ya que toda la atención se centra en Consuelo y Aura a pesar de que es a partir de él que se da inicio a la historia. Aquí Felipe carece de carácter y de voluntad, siempre tiene un aspecto hipnótico que representa al ciudadano promedio que no está conforme con la vida que lleva, además que se desconoce en cada lugar, en cada situación.

Felipe es un ente incapaz de reconocerse pero, solo hasta el final queda insinuando que una vez que lo hace, acepta y valida su existir sin resolver de manera trascendental situación alguna. En conclusión, dentro de la transposición, Felipe estará jerarquizado como el antihéroe dado que será la herramienta que valide el proceder de Consuelo.

Saga por su lado, es un personaje que sorprende tras su aparición, es el misterio que todos quieren saber, es el personaje que inquieta al espectador-lector desde su aspecto hasta sus acciones. En la transposición la criatura (Saga) está jerarquizada desde lo fuerte y lo incorruptible, desde el punto de vista que Consuelo cuenta con ella. La criatura cobra mayor protagonismo a medida que va transcurriendo la acción dramática pues es un ser lleno de

enigmas y es que, al darle propiedades humanas, su presencia dentro de la casa desconcierta aún más y hace que se quiera saber más sobre ella.

Cabe anotar que siempre habrá una relación entre las dicotomías Consuelo-Aura, Consuelo-Felipe, Consuelo- la criatura, Felipe- la criatura, Felipe-Aura, Consuelo-Aura, Felipe-General Llorente, Consuelo-General Llorente, y Aura-General Llorente; pero la correspondiente entre Aura-la criatura quedará nula debido a que esta dicotomía debe guardar el misterio de reconocerse en el otro.

Los personajes de *Invocación* van adquiriendo mayor relevancia al querer interactuar con los otros como si fuesen uno solo, sin perder las pautas psicoafectivas con las que han sido contruidos.

Cada personaje tiene características compatibles con otros. Por ejemplo, Consuelo y la criatura se acompañan en el lecho como compartiendo algo más allá de las mantas y la comida; como en el “Axolotl” de Cortázar (1971), mientras el personaje principal intercambia miradas con el anfibio, pareciera como si Consuelo y la criatura se intercambiaran de cuerpo o sencillamente se compartieran los cuerpos fusionándose en uno solo. Entonces se podría decir que la criatura es el puente entre la vejez y la juventud, es la que permite el intercambio entre Consuelo y Aura.

De manera simultánea, Aura y Consuelo van revelando que se comparten la una a la otra ya que llevan vestimentas parecidas en cuanto a colores, formas y su similar proceder. En este vínculo se abraza Felipe, que en principio parece ser *el extraño*, no obstante éste resulta siendo cercano a los habitantes de la casa.

En otro momento con la aparición de Aura, Consuelo y Felipe, se podría llegar a intuir que además comparten una misma esencia fantasmal. Por un lado Consuelo pareciera estar

entregada más a la muerte que a la vida, su aspecto luce agotado, la vejez la invade, su cabello revoltoso y opaco la hace lucir como si estuviera más de ambulante que consciente. En otra instancia se puede observar a Felipe quien al parecer es capaz de tomar sus propias decisiones, pero si se observa detenidamente, Felipe es mandado a cumplir una orden desde la lectura del anuncio de aquel periódico.

A su vez, Aura también carece de voluntad. Cuando ella aparece por primera vez, está esperando la aceptación de Consuelo. A medida que avanza el conflicto, se puede ver como Aura representa a Consuelo desde sus movimientos simultáneos, dando por hecho que Aura es controlada y que su esencia es sólo un espejismo, un fantasma que aparece y desaparece a voluntad de otros. A esto se suma la presencia inacabada del General Llorente, que está merodeando la casa con sus escritos. Su recuerdo permanece con la misma esencia fantasmal que estos tres personajes comparten mientras deambulan por la casa.

### **Intertextualidad**

Como se mencionó previamente, la intertextualidad es un componente fundamental en la elaboración de cualquier obra. Es así como *Aura* la obra de Fuentes, se entrelaza con *La Cena de Reyes*, y con el ensayo psicológico *La Bruja* de Jules Michelet. Así mismo para la transposición, aparte de todo el recorrido teórico, también se tendrá en cuenta la intertextualidad desde dos ángulos: Uno es la aparición de un acontecimiento histórico en el relato literario, y el segundo la intromisión de la criatura.

En cuanto al acontecimiento histórico, se pretende insinuar al espectador-lector una segunda secuencia que sugiera un espacio temporal a la obra (ya se había hablado de la temporalidad en el comedor). Esto, atendiendo y siendo fieles a la investigación de Fuentes,

quien en uno de los apartes de la novela genera una narración escrita por el General Llorente acerca de una de las situaciones de violencia vividas por la población mexicana. Allí menciona la soberanía del Estado Mayor de Maximiliano y un exilio a París.

Este factor permite que se exponga dentro de la transposición una situación paralela Colombiana que advierte el dolor de patria, las familias fragmentadas por la violencia, la imposición de las ideas a través de las armas, las agresiones brutales y la partida forzosa del país de origen a manos de personas que bajo el parámetro de poder y de ley se van apoderando de todo.

Como se ha mencionado en el epílogo del cuarto capítulo, antes de fallecer Fuentes deja planteada la investigación acerca de la vida del revolucionario Carlos Pizarro y por ende, la toma del Palacio de Justicia, desde su novela inédita *Aquiles o el guerrillero o el asesino*. Pues bien, es desde este hecho ocurrido en Colombia, desde donde se parte como excusa para insinuar al espectador-lector que el elemento del tiempo y la atmósfera en la transposición, no es tan lejano al actual.

Así mismo, la recepción de este suceso en la dramaturgia, sin ninguna pretensión, deja esbozado entre líneas que se trata de un suceso que le es familiar a muchos colombianos: la toma del Palacio de Justicia. Al mismo tiempo se involucran algunas de las palabras que Pizarro dedicó a su hija en una carta haciendo la transición entre una guerra que involucró a todo un país y la angustia que vive Felipe en casa de Consuelo. Cabe aclarar que este hecho, solo se presenta en la obra como un suceso inminente pues se presenta como un sueño delirante de Felipe tras la lectura exhaustiva de las memorias del General Llorente, por demás la propuesta no pretende ahondar en este tema.

En la novela:

LEES ESA MISMA NOCHE LOS PAPELES AMARILLOS...el regreso a México en el estado mayor de Maximiliano, las ceremonias y veladas del Imperio, las batallas, el derrumbe, el Cerro de las Campanas, el exilio en París. Nada que no hayan contado otros. (Fuentes, 2012, p.25).

En la transposición:

*Sombras salen mientras Felipe lee entusiasmado.*

**Felipe:** (voz in off) — Sabían que algo malo iba a ocurrir y sus opciones se estremecían en una sola: retirar la vigilancia. No es porque se tratase de un 11 de noviembre, tampoco tenía que ver con el número 85. Era un hecho anunciado. Ese día las paredes del palacio, caerían.

*Las sombras asechan el cuarto.*

**Felipe:** (voz in off) — Rogamos que cese al fuego inmediatamente. Suspéndalo de manera bilateral. Por aquí y por allá, serán declarados muertos. Tras golpes escandalosos, la tierra estará volcada sobre sus cabezas sin que se atrevan a parpadear.

*Finalmente Felipe se desgonza de cansancio. Todo se queda en silencio. Felipe ahora duerme.*

*En su sueño, la luz del escenario se hace más fuerte. Entra la criatura a ser parte de la danza. Las sombras van adquiriendo una naturaleza felina, quienes embelesados sucumben a su movimiento.*

**Felipe:** (voz in off) — “El pasado es una neblina pero sin duda algún día tendrá que aclarar las múltiples ausencias del presente. Hoy se abre la gran apuesta en donde nos vamos a jugar la vida, los sueños”. (Pizarro en Hernández, 2015, s.p.).

*Los gatos-sombras se abalanzan sobre la cama de Felipe.*

**Felipe:** (voz in off) — “Cuando pueda andar por la vida de tu mano podremos instruirnos hasta la muerte sin una sombra de tristeza”. (Pizarro en Hernández, 2015, s.p.).

*Suena estruendosamente una campana, los gatos salen en todas las direcciones huyendo del ruido al igual que la criatura. En una sombra se puede vislumbrar la silueta de Aura quien lleva la campana en su mano.*

La intertextualidad también está trabajada desde la criatura. Según el Diccionario Real de la Lengua Española (2005), existen tres definiciones de criatura.

1. (Teol.) Toda cosa creada por Dios. 2. Niño recién nacido. 3. Ser fantástico e imaginario que causa terror.

Al combinar estas tres definiciones nace este elemento repulsivo y ambivalente, creando la necesidad de choque entre los hechos que transcurren entre la novela y el trabajo de esta transposición.

La idea original nos presenta, no a una criatura sino a un animal mamífero; para el caso una coneja, con nombre propio: *Saga*. Saga es una coneja aparentemente inofensiva que va y viene tras la escritura de su autor-Dios y el llamado de Consuelo. Este animal permanece en ocasiones rondando por la casa y otras junto al lecho de Consuelo. Es tanto el aprecio que Consuelo siente por éste, que le brinda sus alimentos en el lecho, de allí que la cama de Consuelo sea un lugar de guarnimiento para las migajas y sobras roídas por el animal.

Durante el trabajo de transposición se pensó mucho en referentes intertextuales. Este tipo de personajes, no dejan saber a ciencia cierta su esencia, casi que son puestos secretamente o en algunos casos como una insinuación.

En Cortázar (2004) por ejemplo, en “Carta a una señorita en París”, el elemento misterioso son los conejitos que el escritor vomita cada vez que se encuentra en una situación

tormentosa. Los conejos están por todas partes de su apartamento. Esto también ocurre en “El Horla” de Guy De Maupassant (1994) en donde un ser ambivalente, un horla, habita toda la casa pero nunca sale a la luz y su apariencia es totalmente desconocida, solo se sabe que hay un algo o alguien que cubre y habita la casa. Esta sensación de sentir un algo pero desconocer por completo lo que es, se combina con el repudio de “La metamorfosis” (1952) que sufrió Gregorio Samsa al verse convertido en insecto. Este personaje revela la repulsión por ser humano que era y en lo que se convirtió. Él desde su transformación es un ser esquivo al lector, pues a primera vista, no se entiende por lo que está pasando.

En cambio, Saga, es para el creador-teatral una especie en vía de extinción trabajada de poro a poro. Se intuye que es a partir de ésta que Consuelo empezó sus trabajos de invocación. Entonces al haber estado expuesta al manoseo se puede percibir el desgaste del cuerpo y la manipulación de su alma. Saga es la combinación de un animal que se convierte en humano por las atenciones provenientes de Consuelo.

La propuesta entonces, capta el diálogo de autores que trabajan estas apariciones. Por consiguiente, en la transposición, Saga conserva su nombre pero hay algo en su esencia que la convierte más en humano que en animal, bautizándola como *la criatura*. Esta criatura, con aspecto corroído y desgastado, deambula por la casa de Consuelo sin descifrar su esencia ni su objetivo en el hogar. Es un ser que chilla y corre de lado a lado, unas veces para llamar la atención, otras para ocupar su lugar, otras tantas solo para importunar y desagradar a los que la observan. Esta criatura a diferencia de Gregorio Samsa o Lucky en “Esperando a Godot” tiene una identidad desconocida, solo se conoce su nombre pero no se sabe a ciencia cierta cuál es su propósito dentro de la historia. Solo se puede llegar a sentir su presencia ausente para descifrar las sensaciones que su deambular produce.

*Consuelo busca a la criatura.*

**Consuelo:** — Saga. Saga. ¿Dónde está? *Ici, Saga...*

**Felipe:** — ¿Por quién pregunta?

**Consuelo:** — Mi compañía.

**Felipe:** — Usted se refiere a... (*Señalando el lugar donde estaba la criatura*).

**Consuelo:** — Sí, ya volverá. Entonces se queda. Su cuarto está arriba. Allí sí entra la luz. (Escena I).

En la desaparición intempestiva de la criatura, Saga adquiere rasgos humanos que se intensifican con la aparición de la doncella Aura. Es como si se cambiará una por la otra.

Para darle un aspecto más humano a Saga, la propuesta se traslada al “hombre pálido” del *Laberinto de Fauno* (Del Toro, 2006.). Esta criatura a pesar de su aspecto presenta características humanas, ya que tiene extremidades y esqueleto como esta especie. Su semblante revelador, en cuanto a criatura, se ve detallado en su forma de caminar, su boca fulminante y sus ojos ubicados en las manos. Por otro lado, se destaca como un ser capaz de degollar, esto es claro al ver en las paredes fotografías de niños asesinados, zapatos en el suelo y el matanza de hadas mitológicas a su merced. Es una criatura carnívora capaz de liquidar a los niños que sucumben ante lo prohibido.

En el caso de la criatura recién nacida de la película *Cabeza Borrada* (*Eraserhead*, 1977) por David Lynch, se presenta un hallazgo en cuanto al entorno de concepción y nacimiento. En esta trama, la criatura nace para representar parte de la calamidad humana, refiriéndose a los flujos emocionales con que convive.

En cuanto a Saga en la transposición, se presenta mitad humano (sin género alguno) y mitad criatura para revelar las perversiones que Consuelo manipula dentro de la casa. Así



pues, se le dará vida a un ser que tras sus apariciones y su mirada humana, desafía al espectador a posesionarse del personaje y lanzar tantas acusaciones e hipótesis como le sea posible.

En su última aparición ambulante, Saga se come una cabeza de cordero. Esto desafía y puede llegar a abofetear al espectador- lector y a su vez hace que la acción dramática se prolongue más allá de la fábula; entonces: ¿quién es Saga y que hace en esa casa? ¿Cuál será su siguiente jugada? Posiblemente, es un Odradek<sup>14</sup> creado para dejar rastro de los desvaríos de Consuelo.

### **Figuratividad y Mundos Posibles.**

---

<sup>14</sup> Criatura mitológica presentada en el cuento de Frank Kafka *Las preocupaciones de un padre de familia* (1914- 1917).

<p><b>La autoconsistencia.</b> <i>Invocación</i></p> <p>es un mundo habitado por cuatro personajes: Aura, Consuelo, Felipe y la criatura. m</p> <p>Felipe es un sirviente de Consuelo que usa para atraer a su difunto esposo, el General Llorente a la vida.</p> <p>Aura es una presencia fantasmal ambigua puesto que está hecha de carne y hueso, se le denomina fantasmal pues carece de voluntad propia y su cuerpo no le pertenece.</p> <p>La criatura, es otra de las herramientas que Consuelo usa para darle</p>	<p><b>La reversibilidad.</b> El mundo posible de <i>Invocación</i> acoge características del mundo real. Por ejemplo en un universo como el fundado por Consuelo, se es capaz de traer a la vida a otros, pero irónicamente no puede curar sus enfermedades. En este orden de ideas Consuelo sería una vieja decrepita resignada a la muerte.</p> <p>De otro lado, sus personajes son afectados por sentimientos de la condición humana: desean, aman, codician, sufren, se entregan, manipulan, esclavizan.</p>	<p><b>La reactividad.</b> El mundo ficcional de <i>Invocación</i> habla de modificaciones del mundo real desde el hecho de que los personajes no quieran salir de la casa, además que consuelo tenga poderes de invocación, que la criatura sobreviva en condiciones paupérrimas, que para los personajes vivir en tinieblas haga parte de lo cotidiano, que el General Llorente pueda regresar de la muerte y que Consuelo pueda invocar a Aura y sean la misma persona.</p>
---	--	---

<p>vida a Aura. Debido a que ha sido tan usada, ésta se encuentra frágil y putrefacta, pudiendo ser éste el mismo destino que le acontezca a Felipe.</p> <p>Por su lado Consuelo es quien gobierna la casa, tiene poderes de hechicería que usa para invocar a su esposo y a ella misma cuando era joven.</p> <p>Por otro lado, la casa está cubierta de oscuridad, no se prende ninguna luz sin el consentimiento de Consuelo. La luz en la casa, además, es el sonido de su voz o el de la campana que siempre lleva Aura.</p> <p>La atmósfera de la casa es onírica pues sus personajes deambulan por ella</p>		<p>Estas modificaciones no se alejan del pacto de comunicabilidad entre el espectador-lector y la obra.</p>
---	--	---

<p>gobernados por Consuelo; así mismo dentro de la casa existen otras sombras y maullidos que la habitan y salen de vez en cuando para revelar algún secreto de la casa.</p> <p>A su vez, los personajes de la casa siempre se están alimentando con sangre animal, que vendría a ser regla para cualquier huésped de la casa.</p> <p>Es posible que al final de la historia todo sea invención de Consuelo.</p>		
--	--	--

**Tabla 1.** Esquema de “mundo posible” en *Invocación* a partir de tres de sus propiedades: autoconsistencia, reversibilidad y reactividad. (Sanchis Sinisterra, 2012, p.73).



**Figura 1:** Portada de la dramaturgia.

**Obra:** Maestro Willie Hostos (2015), por encargo del creador teatral.

## Capítulo VII. Transposición: Invocación

### INVOCACIÓN

(AURA<sup>15</sup> de Carlos Fuentes)

#### Personajes:

**Felipe Montero:** Joven de 30 años.

**Aura:** Joven de 20 años

**Consuelo:** Vieja aproximadamente 109 años.

**Sombras:** Acorde a la dirección.

**Criatura:** Ser entre humano y animal.

**Escenografía:** Instalación que servirá como cama, comedor y baúl. Espejos.

### Acto Único

#### Escena I

*Música: Buenos Aires hora cero (Astor Piazzolla)<sup>16</sup>.*

*Desde el inicio de la obra, el escenario estará cubierto por espejos.*

*Entran sombras con trajes verdes. Cada uno de ellos se pasea por el lugar, deambulan como almas perdidas, miran al suelo. Hojas de periódico caen de todos lados, las pisotean, nadan en ellas, las lanzan al aire, corren por todo el lugar. Sucumben al caos.*

---

<sup>15</sup> Novela Mexicana, escrita en 1962 por el escritor Carlos Fuentes.

<sup>16</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZwO8sS3EGfc>

*Las hojas de periódico reposan en el suelo. Los personajes se asustan y huyen. Todo es silencio.*

*Entra una anciana con el rostro cubierto (Consuelo). Lleva un bebé en brazos. Se pasea mientras lo arrulla. Deja caer el bebé al suelo, la frazada se extiende y no hay nada. La anciana se va riendo estrepitosamente.*

*Acto seguido aparecer Felipe vestido elegante, con un portafolio, se acerca de manera contundente al lugar, recoge una hoja de periódico que observa detenidamente, mira su reloj, sonríe.*

*De repente transeúntes merodean por la calle, se escucha el murmullo de conversaciones sin pausa. (Música: Chin Chin. Astor Piazzolla)<sup>17</sup>.*

*Felipe danza el aburrimiento, la rutina y la desesperación. Se saca los bolsillos del pantalón con un movimiento repetitivo. La muchedumbre permanece inmóvil a su lado e intolerante a rozarse con ésta, se angustia. Lleva su portafolio, lo arroja. Observa, la misma hoja de papel periódico, esta vez lee un anuncio subrayado.*

**Felipe Montero:** *(Lee entre susurros) — “Se solicita historiador Joven....conocimiento en francés... buen salario”.*

*Ciudad colonial. Felipe busca una dirección. Las casas rotan mientras Felipe descubre el lugar que busca. Se abre una puerta que chirrea como si hablara. Se detiene, mira a todos lados sin pena de dejar lo que lo rodea, la gente se mueve continuando con su rutina y a la par van abandonando el lugar. Felipe se escabulle mientras la puerta lo engulle.*

---

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=BPQBhSZu2do>

*Allí todo es oscuridad. Saca de su pantalón una caja de fósforos que danzan encendidos. Mira su reloj. Una voz lo detiene.*

**Consuelo:** (*Susurrando, voz seca y cortante*) — No... No es necesario. 13 pasos a la derecha. (*Ella los cuenta en francés*).

*Felipe camina, solo se sienten sus pasos. Él repite con ella el conteo. Va apareciendo, ante la luz tenue. Felipe con su portafolio pegado a su pecho.*

**Felipe:** (*voz ahogada*) — ¿Señora...señora?

**Consuelo:** — Ahora a su izquierda. La primera puerta. Tenga la amabilidad.

*Música: Tristeza de un doble A. Astor Piazzolla<sup>18</sup>.*

*Aparece Consuelo en el umbral. Arrastra un baúl. Entre veladoras, danza como dando paso a quien acaba de llegar. Hace un ritual, se estremece, va encendiendo las velas una a una. Mientras danza miseria y compasión, abre el baúl, coloca frascos con contenido viscoso, objetos de plata, crucifijos y medicamentos.*

*El baúl ahora es una cama cubierta por una frazada verde. Desde la penumbra se vislumbra una mujer de aspecto cansado, piel gruesa y a su lado una criatura que se encoge constantemente. Consuelo permanece inmóvil.*

**Felipe:** (*Tratando de ver lo que la penumbra le niega*) — Soy Felipe Montero. Mucho gusto. Leí su anuncio.

**Consuelo:** — Sí, ya sé. Perdón no hay asiento.

**Felipe:** — Estoy bien, no se preocupe.

---

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=MoSIFxWRIs4>



*Felipe permanece en la penumbra, sus rasgos no son notorios. Al parecer se oculta de la poca luz que las velas ofrecen.*

**Consuelo:** — Por favor, póngase de perfil, no lo veo bien. Que le dé la luz.

**Felipe:** — Leí su anuncio...

**Consuelo:** — Claro que lo leyó. Veamos... ¿Se siente calificado? *Avez-vous fait des études?*

**Felipe:** — *A Paris, madame.*

**Consuelo:** — *Ah, oui, ça me fait plaisir, toujours, toujours, d'entendre...oui...vous savez... on était tellement habitué... et après...*

*Consuelo permanece estática. Felipe pensativo, va husmeando lo que alcanza a verse en la habitación. Huele un rostro viejo e infantil. La anciana luce una bata blanca que la cubre hasta el cuello, con un chal sobre su cabeza. Sobre la cama luce una cobija verde donde reposan migajas roídas por aquella criatura de cuerpo enroscado.*

**Consuelo:** — Voy al grano. No me quedan muchos años por delante señor Montero y por ello he preferido violar la costumbre de toda una vida y colocar ese anuncio en el periódico.

**Felipe:** *(Mirando su reloj)* — Sí, por eso estoy aquí.

**Consuelo:** — Sí. ¿Entonces acepta?

**Felipe:** — Bueno, desearía saber algo más...

**Consuelo:** — Naturalmente, es usted curioso. Le ofrezco un buen salario.

**Felipe:** — Sí, eso dice el anuncio de hoy.

**Consuelo:** — Ah, entonces ya salió.

**Felipe:** — Sí, hoy.

**Consuelo:** — Se trata de los papeles de mi marido, el general Llorente. Deben ser ordenados antes de que yo muera. Deben ser publicados. Lo decidí hace poco.

**Felipe:** — Y el propio general, ¿no se encuentra capacitado para...?

**Consuelo:** —Murió hace sesenta años, señor. Son sus memorias inconclusas. Deben ser terminadas. Antes de que yo muera.

**Felipe:** — Pero...

**Consuelo:** — Yo le informaré de todo. Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo. Le bastará ordenar y leer los papeles para sentirse fascinado por esa prosa, por esa transparencia, esa, esa...

*Consuelo busca a la criatura.*

**Felipe:** — Sí, comprendo.

**Consuelo:** — Saga. Saga. ¿Dónde está? *Ici, Saga...*

**Felipe:** — ¿Por quién pregunta?

**Consuelo:** — Mi compañía.

**Felipe:** — Usted se refiere a... (*Señalando el lugar donde estaba la criatura*).

**Consuelo:** — Sí, ya volverá. Entonces se queda. Su cuarto está arriba. Allí sí entra la luz.

**Felipe:** — Quizá, señora, sería mejor no importunar. Yo quiero seguir viviendo donde siempre y revisar los papeles en mi propia casa.

**Consuelo:** — Mis condiciones son que viva aquí. No hay mucho tiempo.

**Felipe:** (*Revisando la hora*) — Es que yo preferiría...

**Consuelo:** — Aura...

*Música: Bandoneón. Astor Piazzolla<sup>19</sup>.*

*El sonido de una campana replica estruendosamente dentro de la casa. Consuelo y Felipe se paralizan como flores en invierno. El lugar es cubierto por un destello verde. Las sombras verdes aparecen y apagan las velas. Van deambulando, danzando erotismo, se escuchan jadeos de su parte. El sonido del viento se hace presente, las sombras se mueven en la misma dirección de éste. Van al centro, se enroscan como simulando la criatura aquella, se vuelven una bola que se va desintegrando mientras las manos se van mostrando por la circunferencia. Luego las manos se reúnen y se vuelven una, tratan de alcanzar algo que se aproxima. Completo silencio. Las sombras permanecen inmóviles.*

**Consuelo:** — Le dije que regresaría...

**Felipe:** —¿Quién?

**Consuelo:** — Aura. Mi compañera. Mi sobrina.

*Música: Bandoneón. Astor Piazzolla<sup>20</sup>.*

*Las sombras se van marchando sin dejar de pertenecer a un solo cuerpo y sin quitar la mirada de la presencia de Aura que los atrae. Aparece Aura, una bella joven de 15 años, con un vestido verde que la cubre de pies a cabeza, camina arrastrada por el piso para llegar a la cama en donde se encuentra Consuelo. Felipe atónito permanece sin voz.*

*Aura se incorpora al lado de Consuelo y se extienden la mano al tiempo para recibir una a la otra.*

---

<sup>19</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Y76\\_6eaaJII](https://www.youtube.com/watch?v=Y76_6eaaJII)

<sup>20</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Y76\\_6eaaJII](https://www.youtube.com/watch?v=Y76_6eaaJII)

*La criatura atraviesa el espacio despavorida al ver la presencia de Aura.*

**Felipe:** (*Impresionado*) — Buenas Tardes.

*Aura y Consuelo hacen la reverencia al mismo tiempo.*

**Consuelo:** — Él es el señor Montero. Va a vivir con nosotras.

*Aura ayuda a Consuelo a levantarse, la lleva cargada a su espalda mientras organiza la habitación. Toma una campana del baúl. Las dos permanecen pegadas con la cabeza agachada. En un instante Aura fija la mirada hacia Felipe, camina alrededor suyo. Suena la campana. Él tiembla.*

**Aura:** (*Dándole una orden*) — Vas a vivir con nosotras.

**Felipe:** (*Hipnotizado*) — Voy a vivir con ustedes.

## Escena II

*En la penumbra, Aura y Felipe pasean en círculo. Aura cubre los ojos de Felipe y lo toma de la mano como si lo llevase a otro lado de la casa... Aura se va.*

**Felipe:** (*atónito*) — Aura

*Felipe intenta regresar. Se detiene, fuma un cigarrillo, desvía la vista hacia su reloj e inicia a contar pasos, devolviéndose a tientas por donde lo trajo Aura imitando además sus movimientos. Felipe se choca con la criatura que pega un chillido que lo saca despavorido de aquel lugar.*

*Música: Romance de diablo. Astor Piazzolla mezclada con maullidos<sup>21</sup>.*

---

<sup>21</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=6k\\_2Z4LLwnA](https://www.youtube.com/watch?v=6k_2Z4LLwnA)

*La criatura danza en apareamiento. Sus sonidos estrambóticos van en aumento hasta desaparecer mientras a lo lejos suena una campana. Aura reaparece sosteniendo en una mano un candelabro y en la otra, la mano de Felipe. Están en el comedor de la casa, así que sirve tres copas de vino espeso. A lo lejos se escuchan los alaridos de la criatura que en ocasiones se confunden con maullidos dolorosos de varios gatos.*

**Felipe:** — Necesito ir a casa. A recoger mis cosas (*pausa, mira su reloj*).

**Aura:** — No es necesario el criado ya fue a buscarlas.

*Aura guía a Felipe hacia el comedor. Beben una copa.*

**Felipe:** — ¿Esperamos a alguien? (*mirando la copa de vino extra*).

**Aura:** — No. La señora Consuelo se siente débil esta noche.

**Felipe:** — La señora Consuelo. ¿Su tía?

**Aura:** — Sí. Le ruega que pase a verla después de la cena.

*Felipe se toma de un sorbo el vino y se toma el restante de golpe. Aura permanece inmóvil con la cabeza agachada como masticando y sonando la campana. Mientras tanto Felipe aturdido por el vino danza sobre la espalda de Aura. Aura se levanta recoge el candelabro y se lleva a Felipe.*

*Del otro lado viene Consuelo con una bandeja de veladoras encendidas. Organiza su cuarto, con dos pinturas; (*Que tu carne es el cielo recién nacido de Zevallos y La Venus del espejo de Velázquez*).*

*Sale la criatura como al acecho, queriendo atacar a Consuelo, gira a su alrededor.*

*Consuelo reza sobre el altar que ha construido. Ésta arrodillada, entre susurros va aumentando su discurso. Felipe camina lentamente hacia la vieja.*

*La criatura se adormece y se acuesta a su lado.*

*Música Astor Piazzolla: Soledad (Fragmento)*<sup>22</sup>.

**Consuelo:** — Llega ciudad de Dios; suena trompeta de Gabriel: ¡ay, pero cómo tarda en morir el mundo!

*La vieja se cae de espaldas tosiendo. Felipe la recoge en brazos sin mayor esfuerzo.*

**Consuelo:** *(Recuperando el aliento, se posa junto a la criatura)* — Perdón... Perdón, señor Montero... A las viejas solo nos queda... el placer de la devoción...

*(Pausa) Consuelo se seca el sudor.*

**Consuelo:** — No quiero que perdamos tiempo. Debe empezar a trabajar cuanto antes.

**Felipe:** *(Su mirada está en el reloj)* — Trate de descansar.

*Consuelo saca de su pecho una llave sujeta a un cordón morado y se la entrega a Felipe. Felipe tropieza tras ir en busca de la llave.*

**Consuelo:** — Me quitaron la luz y me dieron las tinieblas señor Montero. Quieren sacarnos de aquí, pero solo muerta lo harán. Esta casa está llena de recuerdos... Abra ese baúl.

*Felipe toma un paquete con cinta verde.*

**Consuelo:** — Gracias, le entregaré otros después. Hasta mañana señor Montero.

**Felipe:** *(Hablando en tinieblas)* — Hay un nido de ratones en aquel rincón...

**Consuelo:** — ¿Ratones?

**Felipe:** — Debería traer a los gatos aquí.

---

<sup>22</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ie115Qa5REw>

**Consuelo:** ¿Gatos? ¿Cuáles gatos? Buenas noches señor Montero. Estoy fatigada voy a descansar.

*(Consuelo se retira llevándose las veladoras consigo, las apaga)*

**Felipe:** *(Desconcertado)* — Buenas noches.

*Sonido de gatos maullando.*

### Escena III

*Felipe se encuentra en su habitación en donde sí llega la luz del sol. Organiza el baúl que convertirá en su cama.*

*Música: Regreso al amor. Astor Piazzolla<sup>23</sup>.*

*Las sombras salen mientras Felipe lee entusiasmado.*

**Felipe:** (voz in off) — Sabían que algo malo iba a ocurrir y sus opciones se estremecían en una sola: retirar la vigilancia. No es porque se tratase de un 11 de noviembre, tampoco tenía que ver con el número 85. Era un hecho anunciado. Ese día las paredes del palacio, caerían.

*Las sombras asechan el cuarto.*

**Felipe:** (voz in off) — Rogamos que cese al fuego inmediatamente. Suspéndalo de manera bilateral. Por aquí y por allá, serán declarados muertos. Tras golpes escandalosos, la tierra estará volcada sobre sus cabezas sin que se atrevan a parpadear.

*Finalmente Felipe se desgonza de cansancio. Todo se queda en silencio. Felipe ahora duerme.*

---

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ep3E5jjAXT4>

*En su sueño, la luz del escenario se hace más fuerte. Entra la criatura a ser parte de la danza. Las sombras van adquiriendo una naturaleza felina, quienes embelesados sucumben a su movimiento.*

**Felipe:** (voz in off) — “El pasado es una neblina pero sin duda algún día tendrá que aclarar las múltiples ausencias del presente. Hoy se abre la gran apuesta en donde nos vamos a jugar la vida, los sueños”. (Pizarro en Hernández, 2015, s.p.).

*Los gatos-sombras se abalanzan sobre la cama de Felipe.*

**Felipe:** (voz in off) — “Cuando pueda andar por la vida de tu mano podremos instruirnos hasta la muerte sin una sombra de tristeza”. (Pizarro en Hernández, 2015, s.p.).

*Suena estruendosamente una campana, los gatos salen en todas las direcciones huyendo del ruido al igual que la criatura. En una sombra se puede vislumbrar la silueta de Aura quien lleva la campana en su mano.*

*Aparece Consuelo, la mano de la anciana deja la campana sobre la mesa, Felipe mira su reloj y busca a Aura.*

**Consuelo:** — Buenas días Señor Montero ¿Durmió bien?

**Felipe:** Leí hasta tarde...

**Consuelo:** (Cortándole) — No, no, no. No me adelante su opinión. Trabaje sobre esos papeles y cuando termine le pasaré los demás.

*La cama se transforma en comedor. Consuelo encabeza la mesa, llega Aura con la cabeza agachada. Los movimientos que hace Consuelo son repetidos por Aura. La cena se torna silenciosa, Consuelo mira sin quitarle la vista a Felipe, Aura permanece agachada sin musitar palabra.*



**Consuelo:** *(sin apartar la vista sobre Felipe)* — Me he fatigado. No debería comer a la mesa. Ven Aura, acompáñame a la recámara.

*Aura se levanta de la mesa de manera robótica. Ayuda a Consuelo. La lleva en brazos. Felipe permanece obnubilado.*

*Música: Regreso al amor. Astor Piazzolla<sup>24</sup>.*

*(Se encuentran Aura y Felipe)*

**Aura:** — Eres mi esposo.

*Danza apasionada entre los dos personajes. Aura le entrega unos documentos enrollados en cinta roja.*

*Sale de manera precipitada la criatura.*

**Felipe:** — ¡Qué!... ¿Quién es?

**Aura:** — Usted no sabe distinguir todavía.

*(Aura desaparece)*

*Felipe lee los documentos en voz alta como si fuera el General Llorente.*

**Felipe:** — Sí. Tenía quince años cuando la conocí. *Elle avait quinze ans lorsque je l'ai connue et, si j'ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition:* los ojos verdes de Consuelo con su General Llorente en París. *Ma jeune poupée aux yeux verts ; je t'ai comblée d'amour.* La casa, los paseos, los bailes, los carruajes, nuestra vida, la vida.

*J'ai même supporté ta haine des chats, moi qu'aimais tellement les jolies bêtes...* Consuelo martirizas a los gatos... *Tu faisais ça d'une façon si innocent, par por enfantillage.*

---

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ep3E5jjAXT4>

Me excita, te amé esa noche. *Parce que tu m'avais dit que torturer les chats était ta manière à toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique. Belle ma douce. Me dijiste que debías sacrificarlos, pues solo así nuestro amor perduraría.* Consuelo. 109 años.  
Consuelo-Aura.

*Felipe cierra el folio.*

#### Escena IV

*Música: Tristeza, Separación. Astor Piazzolla<sup>25</sup>.*

*Aparece Aura con el cabello revuelto y una franela blanca, su apariencia cambia. Pareciera ser una mujer adulta de 45 años. Lleva sus manos teñidas de sangre. Lleva una cabeza de cordero y un hacha. Sobre el comedor en un mantel blanco empieza a despedazar la cabeza.*

*Del otro lado aparece Consuelo agitada con las manos llenas de aceite y una rama que azota en el aire como lo hace Aura con el hacha.*

*Felipe en medio de las dos, las observa con pánico. Danza desesperación en el suelo.*

**Felipe:** — (*Musita al público*) ¡Perdió la cabeza!

*Silencio absoluto.*

*Se retiran las dos mujeres ejecutando los mismos movimientos. Felipe en el suelo. Aura entra, organiza la mesa dejando una muñeca de trapo y una copa de vino espeso. Suena la campana, Felipe se levanta aturdido. Se sienta a la mesa, acaricia la muñeca, mientras observa su reloj y empieza a beberse el vino.*

---

<sup>25</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZsWg0lcOAP0>

*Felipe lanza la muñeca, retira la mesa con desprecio. Espera a Aura. Toca las superficies como si se limpiara. La mesa ahora es una cama, enciende fósforos. Sale Aura vestida con un velo verde y un crucifijo en el pecho. Su apariencia está menos descuidada pero luce más vieja.*

**Aura:** —Siéntate en la cama Felipe.

**Felipe:** — Sí.

**Aura:** — Vamos a jugar. Tú no hagas nada. Déjame hacer todo a mí.

*Aura le quita los zapatos, tiene una tina, le acaricia los pies y los lava.*

**Aura:** — El cielo no es alto ni bajo. Esta encima y debajo de nosotros al mismo tiempo.

*Se levanta. Aura tararea una canción.*

*Música: Oblivion. Astor Piazzolla<sup>26</sup>.*

*Felipe baila con ella y también la tararea. Aura le desabotona la camisa. Se la quita. Se coloca una corona de flores luego como si fuera a ser crucificada, se arroja a la cama con Felipe. El vals suena de manera estrepitosa a silenciosa.*

**Aura:** (Al oído) — ¿Me querrás siempre?

**Felipe:** — Siempre, Aura, te amaré para siempre.

**Aura:** — ¿Siempre? ¿Me lo juras?

**Felipe:** — Te lo juro.

---

<sup>26</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=0adwx5hDcVs>

**Aura:** — ¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? ¿Aunque tenga el pelo blanco?

**Felipe:** — Siempre, mi amor, siempre.

**Aura:** — ¿Aunque muera Felipe? ¿Me amarás siempre, aunque muera?

**Felipe:** — Siempre, siempre. Te lo juro, nada puede separarme de ti.

**Aura:** — Ven, Felipe, ven...

*Al oscurecer Aura desaparece.*

**Felipe:** (*Angustiado*) — ¡Aura!

*De espaldas al público estará Consuelo, se irá girando lentamente mientras aparece Aura del otro lado vestida con el mismo camisón de Consuelo. Las dos hacen los mismos movimientos, le sonríen a Felipe. Salen abrazadas del escenario. Felipe absorto en su reloj.*

### Escena V

*Felipe triste, deambula por el cuarto.*

**Felipe:** — ¿Qué quiere?

*Suena la campana, entra Aura con un vestido verde y un baúl.*

**Aura:** — El desayuno está listo.

**Felipe:** — Aura. Basta ya de engaños.

**Aura:** (*cambia la colcha de la cama*) ¿Engaños?

**Felipe:** — Dime si la señora Consuelo te impide salir, a hacer tu vida; ¿Por qué ha de estar presente cuando tú y yo...? Dime que te irás conmigo en cuanto...

**Aura:** — (*Cortándole*) ¿Irnos? ¿A dónde?

**Felipe:** — Afuera, al mundo. A vivir juntos. No puedes sentirte encadenada para siempre a tu tía... ¿por qué esa devoción? ¿Tanto la quieres?

**Aura:** — Quererla...

**Felipe:** — Sí; ¿por qué te has de sacrificar así?

**Aura:** — ¿Quererla? Ella me quiere a mí. Ella se sacrifica por mí.

**Felipe:** — Pero es una mujer vieja casi un cadáver; tú no puedes...

**Aura:** (*Cortándole*) — Ella tiene más vida que yo. Sí, es vieja, es repulsiva... Felipe, no quiero volver... no quiero ser como ella... otra...

**Felipe:** — Trata de enterrarte en vida. Tienes que renacer, Aura...

**Aura:** (*Cortándole*) — Hay que morir antes de renacer... No. No entiendes. Olvida, Felipe; confía en mí.

**Felipe:** — Si me explicaras...

**Aura:** — Confía. Ella va a salir todo el día...

**Felipe:** — ¿Ella?

**Aura:** — Sí; la otra.

**Felipe:** — Pero si nunca sale.

**Aura:** — Sí, a veces sale. Hace un gran esfuerzo y sale. Hoy se irá todo el día... Tú y yo podemos...

**Felipe:** — ¿Qué?

**Aura:** — Te espero esta noche en la recámara de mi tía. Te espero como siempre.

*Aura sale tocando la campana.*

*Felipe se pone la camisa y va tras de ella. La señora Consuelo deambula y toca la campana.*

*Sale la criatura tratando de correr sin fuerzas.*

**Consuelo:** *(tosiendo y escupiendo, viste un traje de matrimonio amarillento. Ella luce más vieja)* — Hoy no estaré en la casa, señor Montero. Confío en su trabajo. Adelante usted las memorias de mi esposo deben ser publicadas.

*Frenéticamente Felipe busca la llave que le había dado Consuelo, abre el baúl. La habitación toma un aspecto como el de la de Consuelo. Aparece la criatura corriendo y lanzado alaridos, se acuesta en la cama. Felipe saca el tercer folio enrollado con cinco morada. Saca unas fotos de Consuelo y el General Llorente cuando eran jóvenes. Las fotos se proyectan al fondo.*

*Voz en off del general Llorente.*

**Felipe- Llorente:** — “Sé por qué lloras a veces, Consuelo. No te he podido dar hijos, a ti, que irradias vida...”

*(En otra página)*

Consuelo, no temes a Dios. Debemos conformarnos. ¿No te basta mi cariño? Yo sé que me amas, lo siento. No te pido conformidad, porque ello sería ofenderte. Te pido, tan solo, que veas en ese gran amor que dices tenerme algo suficiente, algo que pueda llenarnos a los dos sin necesidad de recurrir a la imaginación enfermiza...

*(En otra página)*

"Le advertí a Consuelo que esos brebajes no sirven para nada. Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín. Dice que no se engaña. Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo, pero si en el alma..." Más tarde: "La encontré delirante, abrazada a la almohada.

Gritaba: 'Sí, sí, sí, he podido: la he encarnado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida'. Tuve que llamar al médico. Me dijo que no podría calmarla, precisamente porque ella estaba bajo el efecto de narcóticos, no de excitantes. . ." Y al fin: "Hoy la descubrí, en la madrugada, caminando sola y descalza a lo largo de los pasillos. Quise detenerla. Pasó sin mirarme, pero sus palabras iban dirigidas a mí. 'No me detengas —dijo—; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega'. . . Consuelo, pobre Consuelo. . . Consuelo, también el demonio fue un ángel, antes..."

*En la última fotografía estará Felipe vestido de paisano y luciendo unos años más viejo. Aparecen Aura y él sentados en la banca de un jardín. Suena el vals que Aura antes tatareaba.*

*La criatura sale corriendo.*

*Felipe busca los rasgos de la foto en él. Cubre su rostro con la almohada. Escucha ¡el tic, tac! incansable de su reloj. Grita y lo arroja como dándose cuenta del engaño. Se hace de noche*

**Felipe:** *(Recuerda su cita con Aura, llama) — Aura... Aura... Aura.*

*Aura entra, enciende veladoras. Lleva el rostro cubierto, va vestida con un traje amarillento de novia. Sale y se intercambia con el personaje de Consuelo.*

**Consuelo:** — No, no me toques... Ven a mi lado...

*Consuelo se levanta va hacia la cama, en su sombra se puede ver que hay una sombra delgada, la figura de Aura.*

*Se recuesta en la cama, Felipe la observa con intriga.*

**Felipe:** — Ella puede regresar en cualquier momento...

**Consuelo:** — Ella ya no regresará.

**Felipe:** — ¿Nunca?

**Consuelo:** — Está agotada. Ella se agotó. Nunca he podido mantenerla a mi lado más de tres días.

**Felipe:** — Aura... (*Intenta acariciarla, ella le da la espalda*)

**Consuelo:** — No... no me toques.

**Felipe:** — Aura... Te amo.

**Consuelo:** — Sí, me amas. Me amarás siempre, dijiste ayer...

**Felipe:** — Te amaré siempre. No puedo vivir sin tus besos, sin tu cuerpo...

**Consuelo:** — Bésame el rostro; solo el rostro.

*Música: Oblivion. Astor Piazzolla<sup>27</sup>. Mezclada con maullidos.*

*Entran sombras por todo el lugar hasta que se van aglutinando en uno solo. Abandonan el lugar.*

*Felipe la besa y la acaricia en el instante perfecto. La mujer impotente gime, llora, se siente avergonzada de que la toque. Felipe luce tranquilo, no le importa que la figura que acaricia sea flácida y vieja. La desnuda y se abrazan. Felipe sale de escena a hurtadillas. Consuelo está sola en la cama.*

**Consuelo:** (*delirante, débil y sudorosa*) — Has vuelto Felipe... Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y estará presta a la invocación...

*La criatura entra a escena, permanece. Lleva consigo una cabeza de cordero con la intención de comérsela. Suena la campana estruendosamente.*

*Luces Fuera.*

---

<sup>27</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=0adwx5hDcVs>



### Conclusiones

La presente propuesta de investigación ha tenido como fin, reflexionar acerca de la relación y el diálogo entre teatro y literatura, a través del estudio y transposición de la novela latinoamericana *Aura* del escritor mexicano Carlos Fuentes al género drama.

Como primera instancia se reflexiona acerca de las características de transposición que intervienen en la propuesta desde la relación literatura-teatro; a esto se concluye:

El género drama ha sido propuesto como una alternativa de interpretación de *Aura*. Al haber tantas interpretaciones y estudios de ésta, a través del proceso de transposición se puede develar imágenes e ideas concebidas por el lector, que se lograron explorar y comparar partiendo de la obra origen para finalmente desembocar en la obra destino.

*Invocación* provocó un análisis desde una óptica de la acción que reconcilia la palabra con la imagen y complementa el sentido de las dos partes, es decir, la palabra y la imagen son exaltadas a través de la acción. Asimismo, se entrelaza el concepto de drama y literatura y se descubre que la novela puede ser develada en otro producto con una nueva valoración.

En la investigación además se ha hecho un aporte a la literatura acercando la obra de Fuentes a otras dimensiones y destacando la obra *Aura* como uno de los pilares de la literatura Latinoamericana que incluso llega a ser susceptible a la teatralización.

El creador teatral percibió el tiempo de la novela *Aura* y fijó la mirada en el tiempo actual, para desde allí proponer una búsqueda de sentidos desembocados en *Invocación*. Esto crea nuevos espacios para que la literatura sea reinterpretada desde diferentes enfoques, como son los fijados por el espectador- lector para así proponer una nueva mirada al género literario dentro del quehacer cotidiano.

La interpretación de la autora de la obra fuente es importante, ya que esto garantiza que el objetivo de transposición este claro.

La transposición no termina con el guion, ya que el espectador también tiene participación en ello.

Finalmente, lo que se observa en la relación de literatura y teatro es que pueden llegar a ser géneros disueltos; entre ellos no existen los límites en tanto que el lenguaje del uno puede mezclarse con el del otro y generar espacios de discusión entre la obra maestra y la nueva creación.

Como segunda instancia se reflexiona acerca del trabajo que implica hacer una transposición partiendo desde lo literario al drama. En consecuencia, transponer implica ser minucioso con la extracción de apartes narrativos susceptibles de ser teatralizados, esta concepción efectúa un proceso de interpretación, extracción, síntesis y re-metaforización, en el que constantemente se va sorteando la capacidad lectora del creador teatral. Aquí se denota el juego constante e importante que se lleva a cabo en el monte y desmonte de imágenes, en la conversión de narrativas a juegos accionales, y en la implementación de compilaciones descriptivas. Igualmente actúa en la selección del material que pasará intacto al texto dramático, y de aquel contenido que tiene que ser levemente modificado; por ejemplo en el drama, el narrador desaparece dejando que sea el personaje como tal, quien ejecute la acción y su propio diálogo (coloquio).

Implica además un estudio profundo de la obra original, de su autor y de su escritura para que en el cotejo de esta información, se abstraigan los elementos que enriquezcan, contengan y contribuyan a la reinterpretación dramática que se realiza. Así mismo esta investigación implica un rastreo profundo de teorías que sustenten este tipo de ejercicios de

transposición, de trabajos similares de dramaturgos que se hayan hecho al respecto y de los componentes mismos que permitan matizar la escritura del texto destino.

Se ha establecido a su vez un parangón entre distintos teóricos que han dado visiones de la novela *Aura* y simultáneamente se ha presentado la visión del creador teatral. Con esta información y este substrato en las relaciones conceptuales, se instauraron los puntos fuertes en los que se expone lo más relevante del texto origen y las condiciones necesarias que implica hacer posible este traspaso.

Así mismo se hizo el ejercicio juicioso de relectura de la obra original: entre tanto se abstraían y construyan elementos, escenas, diálogos, personajes y situaciones; se daba lugar a nuevas consideraciones al respecto de la obra misma que iban enriqueciendo su lectura. Es así como el texto destino, aunque se alimenta como Consuelo de la criatura del texto-origen, presupone otro rango, otro componente, aborda otro legado, entrega una visión suficientemente digna de ser leída y con la capacidad de controvertir y dar muestras de sensibilidad literaria al acoger la lectura como propia, darle otro cuerpo y echarle a andar para que al fin de cuentas sea crítica para todos aquellos que quizás arguyen que *Aura* y Fuentes, son más, o menos que eso.

Y al final ¿de qué más se trata el hecho de engendrar criaturas dramático-literarias, sino el de proponer un no-lugar y despertar inquietudes para sobreponerse a las formas que la anteceden?, esto tal y cómo sucedió con la novela latinoamericana del *boom* que se reinventó frente a los cánones clásicos. Esta transposición pretende ser una muestra de que, por encima de la crítica misma, debe haber un compromiso superior con la creación escritural, y así su capacidad de supervivencia se garantice en su posibilidad de autosugestionarse y reconstruirse.

Como tercera y última instancia, se hace una valoración de la transposición y el producto como forma de trabajo académico y de lectura de la literatura.

En esta búsqueda de vestigios, ajenos y propios, se da por sentado que lo que implica la escritura de esta transposición es nutrirse teóricamente, es contraponer también puntos de vista, opiniones y estudios, es aprehender la obra en su carácter más fino, pero a su vez desde una visión propia del mundo, es apropiarse de ella, pero sobre todo es reconstruir un mundo ficcional partiendo de la función fundamental de la literatura (ampliar la visión de mundo y del mundo). Por tanto la colectividad, vista como esta interacción escritural teórica, literaria y dramaturgica, juega un papel muy importante en la presente investigación y en sus repercusiones en el creador teatral.

Con este ejercicio de transposición de la literatura al drama, *Invocación* se instaura dentro de un espacio de reflexión frente a los métodos de análisis literarios ya que éste, a la vez que realiza una lectura crítica e interpretativa del texto, se va constituyendo en un producto artístico alternativo al producto investigativo. La investigación misma, que es todo el rastreo teórico en torno a una propuesta para la resolución de una pregunta base, se ve saldada en la interacción y traspaso del texto origen al texto-destino, todo el tiempo aparecen cuestionamientos de tipo práctico que van siendo resueltos mediante aportes, teóricos, metodológicos, siempre en una actitud analítica hacia la resolución de conflictos.

Esta disposición, por ejemplo, se da en la construcción de la *espacialidad* donde siguiendo el método obtenido entre Sinisterra-Barrientos, se analizó la abstracción de elementos escenográficos, apropiando referentes narrativos con significantes universales que resolvieron las dificultades en este apartado. ¿Cómo? En lugar de mil elementos

escenográficos implicados y requeridos por el texto origen, se resolvió la extraescena con tan sólo cinco elementos que constituyen, en la intraescena, todo el mundo ficcional de *Aura*.

Todos los apartes de este documento contaron con la rigurosidad del método investigativo. Aquí se precisó de una indagación y profundización de más fuentes teóricas para agudizar, entre otras, la metodología de esta propuesta.

De cualquier forma lo más importante de éste método es la construcción adyacente, el resultado dramático final que tiene su propia vitalidad, que trasciende el texto impávido y plantea la posibilidad de ser vivido más allá de los requisitos académicos, es, una interdisciplinariedad y un constructo base para la promoción de la literatura en otros contextos, interés que siempre irá de la mano con propósito humanista de la escritura.

Profundizar investigativamente en una obra es, además, relatar y actuar la propia existencia para repercutir en el entorno y coexistir en el contexto a través del sentido estético y estricto. Así se va dando un mayor reconocimiento al proceder cotidiano, a la responsabilidad social y humana. La sensibilidad del escritor y su análisis creativo, se constituyen como una maniobra única para incidir en la vida misma en una especie de resistencia artística a lo siniestramente establecido.

Telón.

## Referencias

Agamben, G., (2008), *¿Qué es lo contemporáneo?*,: Ariel Pennisi. (Trad).

Ensayo Inédito. Clarín 21-03.09. Recuperado de:

<http://campus.ort.edu.ar/descargar/repositorioarchivo/108127/>

Alvar, M. (1991). *Nuevos estudios y ensayos de literatura contemporánea*.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC. Madrid. Recuperado el 5 de

septiembre de 2016 de [https://books.google.com.co/books?id=0jQmsX-](https://books.google.com.co/books?id=0jQmsX-FPZUC&pg=PP2&lpg=PP2&dq=Nuevos+estudios+y+ensayos+de+literatura+contempor%C3%A1nea&source=bl&ots=wq7VQZd_Rg&sig=QSnH89TPCIPqz0Z_DMGF B6hDVE&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiZyOnR1bPRAhXM5yYKHaxPDHEQ6AEIGjAA)

[FPZUC&pg=PP2&lpg=PP2&dq=Nuevos+estudios+y+ensayos+de+literatura+contempor%C3%A1nea&source=bl&ots=wq7VQZd\\_Rg&sig=QSnH89TPCIPqz0Z\\_DMGF B6hDVE&hl=es-](https://books.google.com.co/books?id=0jQmsX-FPZUC&pg=PP2&lpg=PP2&dq=Nuevos+estudios+y+ensayos+de+literatura+contempor%C3%A1nea&source=bl&ots=wq7VQZd_Rg&sig=QSnH89TPCIPqz0Z_DMGF B6hDVE&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiZyOnR1bPRAhXM5yYKHaxPDHEQ6AEIGjAA)

[419&sa=X&ved=0ahUKEwiZyOnR1bPRAhXM5yYKHaxPDHEQ6AEIGjAA](https://books.google.com.co/books?id=0jQmsX-FPZUC&pg=PP2&lpg=PP2&dq=Nuevos+estudios+y+ensayos+de+literatura+contempor%C3%A1nea&source=bl&ots=wq7VQZd_Rg&sig=QSnH89TPCIPqz0Z_DMGF B6hDVE&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiZyOnR1bPRAhXM5yYKHaxPDHEQ6AEIGjAA)

Ávila Ortega, G., (2005). La persistencia de la memoria. Acercamiento a los aspectos fantásticos en *Aura* de Carlos Fuentes. *Letraria, Tierra de Letras*, (126). Recuperado el 10 de abril de 2017 de <http://letralia.com/126/articulo08.htm>

Barthes, R. (1993). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.

Beckett, S., (2006). *Esperando a Godot*. (A. M. Moix, Trans.) Santa fé, Argentina: último Recurso.

Bernal Herrera, (1991). *Aspectos del deseo en la obra de Carlos Fuentes*. Inti: revista de Literatura Hispánica, 1(34). Recuperado de:

<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1539&context=inti>

Braga Riera, J., (2011), “¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnul terminológico en el ámbito de la traducción dramática”, Estudios de Traducción, vol. 1, pp.59-72, ISSN: 2174-047X. Recuperado de:

<https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/download/36477/35324>

Brook, P., (1987). *Provocaciones: Cuarenta años de experimentación en el teatro*. (1946/1987). (E. Stupía, Trans.) Buenos Aires, Argentina: Fausto.

Brook, P., (1993). *Puerta Abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. (G. Bartolomé Moral, Trans.) Barcelona, España: Alba editorial.

Camacho, R., & Jaramillo, P. (2010). *La doble cara de la incertidumbre*. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.

Cerrillo, M., (2013), *Problemáticas en torno a la noción de recontextualización.*, Ponencia presentada en V Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral, organizada por AINCRIT, inédito.

Chirinos, J.C., (2013). *Off. Boom, Latinoamérica y la literatura más allá del estallido*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el 14 de Abril de 2017 de [www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/off-boom-latinoamerica-y-la-literatura-mas-al](http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/off-boom-latinoamerica-y-la-literatura-mas-al)

Correa, J.D., (2007). *Fuentes Colombianas*, Feria internacional del libro de Guadalajara. Revista Arcadia. (362) Recuperado de: <http://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural--revista-arcadia/por-clasificar/articulo/fuentes-colombianas/20947>.

Cortázar, J., (1986). *Axolotl. Cuentos*. Barcelona Ediciones Orbis. Hyspamérica.

Cortázar, J., (2004). *Carta a una señorita en París*. Bestiario. Bogotá., Editorial Alfaguara.

Cortázar, J., (1966) *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Darío, R., (1976). *La larva*. Recuperado el 3 de febrero de 2016 de  
[http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/dario/la\\_larva.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/dario/la_larva.htm)

De Maupassant, G., (1998). *El Horla*. Relatos de Misterio. Barcelona. Andrés Bello.

De Rojas, F., (1900). *La Celestina*: Tragicomedia de Calisto y Melibea. Madrid, España: Vigo: Librería de Eugenio Krapf.

Domenach, J.M., (1997). *Sobre la nueva Novela Hispanoamericana*. Lectura Crítica de la Literatura Americana. Sosnowski S. (Comp.). Caracas. Biblioteca Ayacucho. (pp. 165-192)

Duran, G., (1976) *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Fernández Chapo, G., (2010) *¿Adaptación, Transposición y/o versión?*, Revista de teratología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana, Número 37-38, ISSN 1851-023X, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT. Recuperado de: [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar).

Fernández Chapo, G., (2009), *Las prostitutas de Caravaggio: problematizaciones acerca de los tránsitos entre literatura y teatro*. Concurso Nacional de Ensayos Teatrales “Alfredo de la Guardia”, Buenos Aires. INTeatro editorial.

Fernández Moreno, C., (1986). *América Latina en su literatura*. México: Siglo veintiuno editores, sa de cv.

Fuentes, C., (Otoño, 1983) *On Reading and Writing Myself: How I Wrote Aura*  
*Author(s): Carlos Fuentes Reviewed work(s).*, Board of Regents of the University of



Oklahoma Stable Vol. 57, No. 4, pp. 531- 539., Recuperado de: World Literature Today.

<http://www.worldliteraturetoday.org/sites/default/files/static/docs/archive->

[issues/wlt57.4-carlosfuentes.pdf](http://www.worldliteraturetoday.org/sites/default/files/static/docs/archive-issues/wlt57.4-carlosfuentes.pdf)

Fuentes, C., (2012) *Aura*. Colombia: Colección Cara y Cruz. Norma S.A.

García Barrientos, J.L., (2003). *Teoría de la Literatura y la Literatura*

*Comparada. Cómo se comenta una obra de teatro*. Ensayo de Método. Madrid: Síntesis S.A.

Fuentes, C., (1962). *La Muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo Cultura Económica.

Fuentes, C., (1958). *La región más Transparente*. México: Fondo Cultura Económica

García Barrientos, J.L., (2003). *Análisis de la Dramaturgia. Seminario de Dramatología*. Bogotá: Caro y Cuervo. 4,5 y 6 de Abril.

García Caro, P., (2014) *Aura y la teoría narrativa de Carlos Fuentes*. En breve: la novela corta en México. Ed. por Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave., Guadalajara: Universidad de Guadalajara. Recuperado de:

[https://www.academia.edu/9565209/Aura\\_y\\_la\\_teor%C3%ADa\\_narrativa\\_de\\_Carlos\\_Fuentes](https://www.academia.edu/9565209/Aura_y_la_teor%C3%ADa_narrativa_de_Carlos_Fuentes).

García Márquez, G., (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

García, S., (2002). *Teoría y Práctica del Teatro (Vol. III)*. Bogotá, Colombia: Ediciones Teatro la Candelaria.

González Díaz, L., (2014). *Teatro para la vida: Claves para un teatro comunitario, educativo y terapéutico*. (V. Curet, Ed.) Teatro: Teoría y Práctica (018), 118.

Gusmeroti, E., (2015), *Escrituras múltiples, lecturas productivas: adaptaciones, transposiciones, versiones y traducciones en el teatro latinoamericano actual*. Revista de teratología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana. Número 40, ISSN 1851-023X., CELCIT. Recuperado de: [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar).

Hahn, S.W., (2003). *La Cena del Cordero: La Misa, el cielo en la tierra*. EEUU: Rialp. Recuperado el 3 de Febrero de 2016 de [http://www.mscperu.org/espirt/eucaristia\\_espiritu/La\\_Cena\\_del\\_Cordero/pic\\_cenacordero/cena\\_cordero\\_scott\\_hahn.pdf](http://www.mscperu.org/espirt/eucaristia_espiritu/La_Cena_del_Cordero/pic_cenacordero/cena_cordero_scott_hahn.pdf)

Harss, L. & Dohmann, B., (1966) *Into the Mainstream: Conversations with Latin American Writers.*, New York: Harper and Row, Publishers, pp. 301-302.

Herrera, J., (2007). *La Nueva novela de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto videósfera*. II Seminario (35). Chile: Universidad de Concepción. Recuperado el 24 de Septiembre de 2015 de [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482007000200002](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482007000200002).

Jara, R. (1971), *El mito y la nueva novela hispanoamericana. A propósito de La muerte de Artemio Cruz.*, Homenaje a Carlos Fuentes: Variaciones interpretativas en torno a su obra., Helmy F. Giacomán, (editor), New York, Las Américas., p. 170.

Jung, C.G. (1949). *Psicología y Religión. Prólogo de Enrique Butelman*. Buenos Aires: Paidós. Recuperado el 3 de febrero de 2016 de

<http://www.raularagon.com.ar/biblioteca/libros/Jung/Carl%20Gustav%20Jung%20-%20Psicologia%20%20y%20Religion.pdf>

Kafka, F. (1952). *La Metamorfosis.*, Buenos Aires. Editorial Losada.

Kafka, F. (1987) *Las preocupaciones de un padre de familia.* América; relatos breves., (Trad. Vogelmann A.J. Heller C. Penella M.), Barcelona., Ediciones Orbis, Hyspamérica.

Mendoza M., (1989), *Aura de Carlos Fuentes.- Un aquelarre en la calle donceles 815*, Anales de literatura hispanoamericana. Número 18. Ediciones univ. Complutense Madrid. Recuperado de:

<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/.../23846>

Ministerio de Cultura., (2005). *Tertulias Literarias: Diez escritores latinoamericanos y su tiempo, Carlos Fuentes* [Recorded by E. HJCK]. Bogotá, Colombia.

Nabokov, V. (1997). *Curso de literatura Rusa.* Barcelona: B.S.A.

Oviedo Pérez, R., (1999). *Huellas de vanguardia: Realismo mágico/literatura fantástica. Esbozo de una relación.* Madrid: Anales de Literatura Hispanoamericana. Universidad Complutense de Madrid.

Pavis, P. (2005), *Diccionario del teatro*, Paidós, Buenos Aires.

Perilli, C. (verano 2003). *La novela como máquina de lecturas y escrituras:* Carlos Fuentes. Cyber Humanitatis(25).

Portal Jóvenes Lectores. (2010).*Aura. Carlos Fuentes* [Archivo de video]. Recuperado el 14 de Abril de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=zjESF8vZUbM>

Prieto, F. (Verano 1988). Estudios. Filosofía-Historia-letras. Retrieved from [http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras13/texto2/sec\\_1.html](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras13/texto2/sec_1.html)

Rama, Á., (1984). *El Boom en Perspectiva. La crítica de la cultura en América Latina*. Buenos Aires: Folios Ediciones. Recuperado el 10 de abril de 2017 de [signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SLIT/article/download/807/776](http://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SLIT/article/download/807/776)

RCN. La radio (Informa). (2015). *Obra de Carlos Fuentes sobre Carlos Pizarro será publicada, según la familia del escritor*. Recuperado de <http://www2.rcnradio.com.co/noticias/obra-de-carlos-fuentes-sobre-carlos-pizarro-sera-publicada-segun-la-familia-del-escriptor>

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2006). *Diccionario de la Lengua Española.*, (Vigésimo tercera Ed.). Madrid: Espasa Calpe.

Restrepo Tamayo, M.C., (2014).La mujer en el tiempo. Una lectura de Aura. *Pensamiento Humanista*, (11). Recuperado el 10 de abril de 2017 de <https://revistas.upb.edu.co/index.php/PensamientoHumanista/article/view/5738>

Reyes A. (1920). *La cena*. El plano Oblicuo. Madrid: Tipografía Europa.

Rivas Franco, R., (2007, Revista Anual). *La Dramaturgia y la literatura: Amigas o Rivalas?* (A. Ayala M, Ed.) Papel Escena (7), 161.

Rivero Potter, A. (1991). *Autor/Lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy* (*Latin American Literature & Culture*). “Capítulo cuarto Carlos Fuentes”. Detroit, EEUU: Wayne State University Press.

Rodríguez Monegal E., (1968). *La Nueva Novela Latinoamericana. .El vehículo es el viaje*. Acta Número III. Centro virtual Cervantes. Recuperada el 12 de Septiembre de 2015 de [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih\\_03\\_1\\_008.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_008.pdf)

Rojas S., (1980). *Modalidad narrativa en aura: realidad y enajenación.*, Revista Iberoamericana, volumen 46., Eastern New Mexico University., pp. 112-113.  
Recuperado de: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/3488/3665>.

Rulfo, J., (1961). *El Llano en Llamas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rulfo, J., (1955). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sanchis Sinisterra J. (2012), *Narraturgia: Dramaturgia de textos Narrativos.*, México, Editorial: Paso de gato.

Seduro, V. (1977). *Dostoievski in Russian and World Theater*. North Quincy: Christopher Pub. House.

Stoker, B. (2000). *Drácula*. (Arias, X., trad.) España: Edición Xerais.

Ternicier, C. (2014). *El Boom latinoamericano y la movilidad de los polisistemas: una discusión a la propuesta de Pascale Casanova*. Mitologías hoy (9), 184-200.

Ternicier, C. (2014). *El Boom latinoamericano y la movilidad de los polisistemas: una discusión a la propuesta de Pascale Casanova*. Mitologías hoy (9), Barcelona. pp. 184-200.

Vásquez, J.G. (2009). *El Adelantado*. Revista Arcadia. (46) Recuperado de: <http://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/el-adelantado/21363>

Vila Matas, E. (2008, Agosto 1). *Intertextualidad y Metaliteratura*. Alocución en Monterrey. Recuperado de:

[Http://www.enriquevilamatas.com/textos/textmonterrey.html](http://www.enriquevilamatas.com/textos/textmonterrey.html).

### **Referencias Cinematográficas.**

Bitar, C., Pizarro, M.J., Prieto, C.K. (Productor) & Hernández, E.S. (Director). (2015). *Pizarro un documental [Documental]*. Colombia. Recuperado el 17 de abril de 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=Zhou9KomHMc>

Estudios Picasso, Esperanto Filmoj, Tequila Gang, Telecinco, OMM, Sententia Entertainment (Productor) & Del Toro, G. (Director). (2006). *El Laberinto del Fauno* [Película]. EE.UU, España, México: Warner Bros. Pictures.

Laje, D., Cusco, C., Rojo, L., (Productor) & Acosta, M. (Director). (2011). *El Palacio de Justicia* [Documental]. Colombia. History Chanel Latin America. Recuperado el 17 de abril de 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=uqY9AK3BehQ>

Lynch D., (Productor) & Lynch, D. (Director). (1977). *Eraserhead.*, [Película]. Estados Unidos: Lynch, D.